



ТЕОРЕТИЧНІ ТА МЕТОДИЧНІ ОСНОВИ
ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

ХАРКІВ - 2022

Харківський національний педагогічний університет імені Г. С. Сковороди

Кафедра образотворчого мистецтва



Теоретичні і методичні основи образотворчого мистецтва

Навчально-методичний посібник для здобувачів другого освітнього рівня (магістр)
спеціальності 014 «Середня освіта. Образотворче мистецтво»

Харків – 2022

Схвалено до друку вченою радою Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди (протокол № 3 від 20 квітня 2022 року)

Рецензенти

Н. В. Мархайчук, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри мистецтвознавства та літературознавства Харківської державної академії культури

О. В. Шило, доктор мистецтвознавства, професор кафедри образотворчого і декоративного мистецтва Харківського національного університету будівництва та архітектури

Головний редактор Паньок Т. В. – д.п.н., канд. мистецтвознавства, професор кафедри образотворчого мистецтва, завідувач кафедри образотворчого мистецтва Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди

Редакційна колегія:

Алтухова А. В. – к.п.н., доцент кафедри образотворчого мистецтва Харківського національного педагогічного університету імені Г.С.Сковороди

Азаркіна М. А. – ст. викладач кафедри образотворчого мистецтва Харківського національного педагогічного університету імені Г.С.Сковороди

Лісунова Л. В. – к.п.н., доцент кафедри образотворчого мистецтва Харківського національного педагогічного університету імені Г.С.Сковороди

Чаус Д. В. – доцент кафедри образотворчого мистецтва Харківського національного педагогічного університету імені Г.С.Сковороди

Чен Н. В. – к.п.н., доцент кафедри образотворчого мистецтва Харківського національного педагогічного університету імені Г.С.Сковороди

Теоретичні і методичні основи образотворчого мистецтва (для здобувачів другого освітнього рівня (магістр) спеціальності 014 – «Середня освіта. Образотворче мистецтво») : [Навчально-педагогічний посібник] / [кол. авт. : А. Алтухова, М. Азаркіна, Л. Лісунова, Н. Чен, Д. Чаус.] ; за заг. ред. Т. В. Паньок. – Харків : ХНПУ імені Г. С. Сковороди, 2022. – 80 с.

ПЕРЕДМОВА.....6

**РОЗДІЛ I
МЕТОДОЛОГІЯ ТВОРЧОГО МАЛЮНОКУ
(старший викладач М. Азаркіна).....11**

**РОЗДІЛ II
МЕТОДОЛОГІЯ СТАНКОВОГО ЖИВОПИСУ
(доцент Д. Чаус).....19**

**РОЗДІЛ III
МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО
(д.п.н., професор Т. Паньок).....27**

**РОЗДІЛ IV
ТЕОРІЯ І ПРАКТИКА КОМПОЗИЦІЇ
(к.п.н., доцент А. Алтухова).....51**

**РОЗДІЛ V
ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНЕ МИСТЕЦТВО
В ЕТНОКУЛЬТУРІ УКРАЇНИ
(к.п.н., доцент Н. Чен).....65**

**РОЗДІЛ VI
ТЕОРІЯ ТА ПРАКТИКА ГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА
(к.п.н., доцент Л. Лісунова).....73**



Передмова

Навчальний посібник «Теоретичні та методичні основи образотворчого мистецтва» розрахований на вивчення та ознайомлення здобувачами другого (магістерського) рівня вищої освіти окремих дисциплін, що викладаються по кафедрі образотворчого мистецтва ХНПУ імені Г. С. Сковороди.

У посібнику міститься інформація щодо самостійної, практичної й творчої діяльності. Навчальний посібник призначений для вивчення сучасних мистецьких практик, графіки, живопису, малюнку, новітніх медіа-практик, теорії і історії мистецтва.

Корінні зміни, які відбуваються останнім часом у освітньому просторі, специфічні запити споживачів на ринку праці, соціальне замовлення вимагають від закладів вищої освіти модернізувати свою діяльність. Сьогодні актуальним постає формування нової педагогічної формації, розуміння того, що якість інтелектуальних ресурсів є одним із головних геополітичних чинників у світі. У зв'язку з цим виникає нагальна потреба виховання нової генерації вчителів та розробки комплексу теоретичних і методичних основ для забезпечення якісного педагогічного процесу, що ґрунтується, передусім, на розвитку вищої художньо-педагогічної освіти. Прискорений розвиток ІТ-технологій, діджиталізація суспільства ставить перед освітянами нові завдання і спонукає їх до пошуку більш ефективних способів професійної підготовки вчителя образотворчих та мистецьких дисциплін.

Уважаємо, що траєкторію професійного розвитку майбутнього вчителя образотворчого мистецтва у закладах освіти сьогодні варто розглядати з позиції збереження сакральних сигнатур українського мистецтва. Зазначимо, що в основі мистецтва лежить художньо-образне відображення дійсності, що допомагає пізнавати світ, формує духовний облік людини, їх почуття, думки, світогляд, пробуджує творчі здібності. Виникнув одного разу з праці людини, мистецтво стало впливати на його розвиток, особливо на розвиток естетичної уяви. Пізнавальна роль мистецтва зближує його з наукою. Художник, як і вчений, намагається зрозуміти зміст життєвих явищ, виявити у випадковому найбільш характерне та типове. На відміну від науки мистецтво відображує свої уявлення про довкілля безпосередньо за допомогою конкретних художніх образів.

Навчальний посібник побудований з циклу лекцій, що дозволяють показати складну картину творчого процесу, який базується перш за все на академічних засадах та кропіткої, щоденної праці художника. Розроблені лекції поєднуються з практичними заняттями, що розширює уявлення студентів про різноманітність засобів та творчих рішень.

Курс «Методології творчого малюнку» докладно роз'яснює навчальні завдання, поступово дозволяє опанувати майстерність, що згодом приведе до успіху.

Курс «Методології станкового живопису» розкриває основні принципи побудови картинної площини, створення художнього образу, фахового використання можливостей матеріалів олійного живопису, виводить здобувачів вищої освіти на більш складний і глибокий рівень розуміння творчого мислення.

Курс «Теорія та практика композиції» розкриває основні принципи композиції для підвищення професійної майстерності. Під час проходження курсу формуються знання, які необхідні для створення оригінальної за формою та змістом творчої роботи. Засвоюються основи композиції у образотворчому мистецтві; осмислюються комплекс теоретичних знань та формуються практичні вміння у створенні художніх образів застосовуючи основні закони композиції та засоби її побудови; розвиваються навички самостійної роботи з вираження ідейного задуму твору композиційними прийомами; оволодіваються вміння послідовно працювати над твором від ескізу до його завершення. Теорія та практика композиції, це перш за все, обсяг цікавих завдань, які сприяють придбанню нових технічних навичок та вмінь, удосконалюють технологічні засоби роботи над композицією, які були набуті на попередніх курсах навчання.

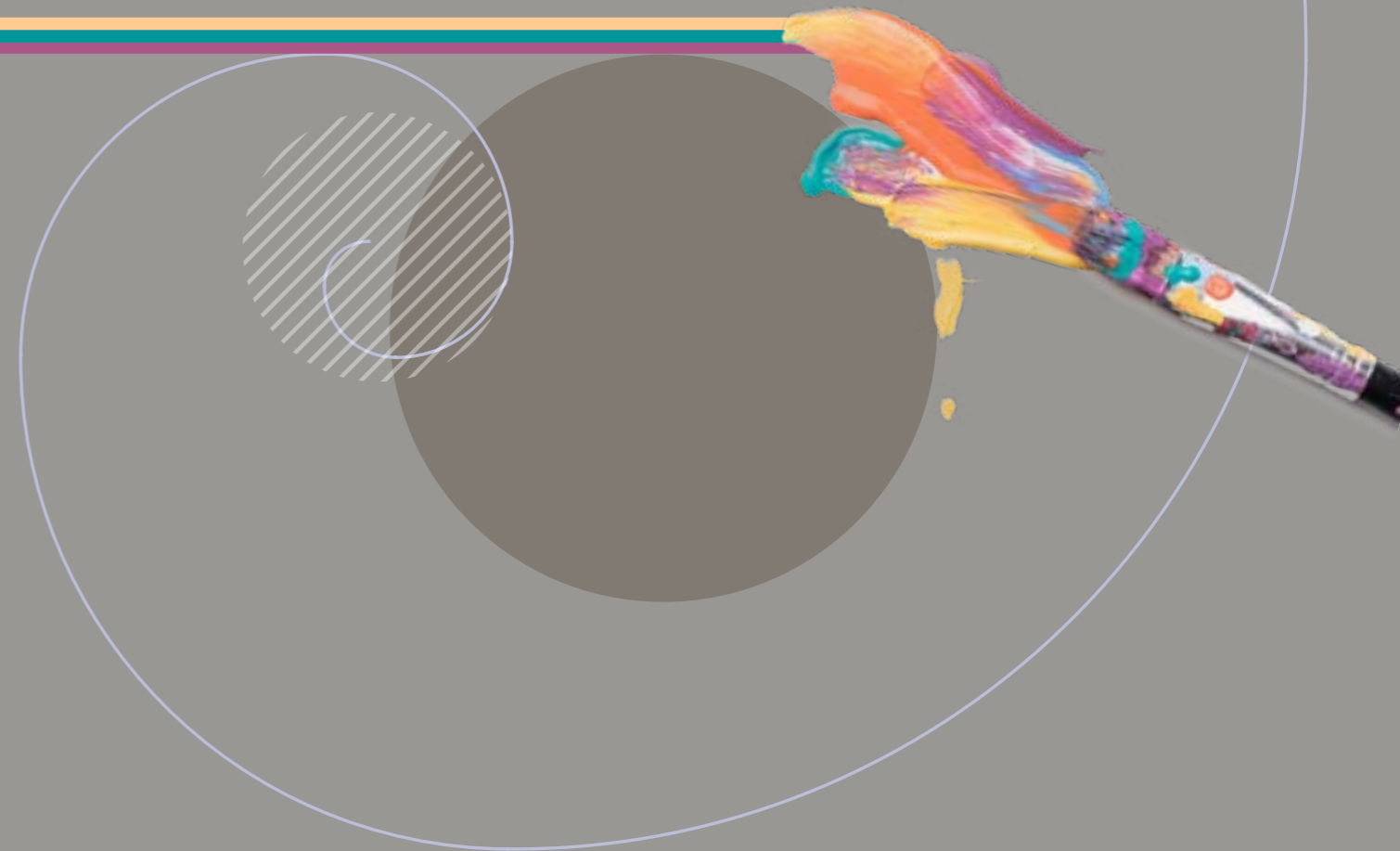
Цикл лекцій з «Мистецтвознавства» ознайомлює з різними національними школами, стилями, течіями, творчими особистостями ХХ століття. Саме у цей час мистецтво дало потужний імпульс для розвитку професійної освіти. Філософськими підставами цього мистецтва були нові уявлення про світ, нове ставлення до природи та принципів формоутворення, альтернативні класичній академічній традиції. Конфлікт між засобами виразності образотворчої мови сучасного мистецтва та існуючою системою художньої освіти спровокував та зробив необхідним проведення реформ художньої школи. Реальні зміни відбулися з приходом у сферу художньої освіти авангардно налаштованих художників, які й у педагогіці керувалися головними формотворчими установками власного мистецтва. Так були привнесені в навчання власний художньо-практичний досвід, що значно розширило педагогічний потенціал і збагатило існуючі методологічні та методичні способи навчання сучасних художників. Важливим стає процес переосмислення засобів художньої виразності, звернення безпосередньо до вивчення властивостей та якостей першоелементів зображення, побудови конструкції та композиції твору.

Курс «Декоративно-прикладне мистецтво в етнокультурі України» допомагає вивченню декоративно-прикладного мистецтва в контексті етнічної культури українського народу. Формує стійкий інтерес до декоративно-прикладного мистецтва України, та художньо-естетичні компетентності майбутніх викладачів мистецьких дисциплін.

Курс «Теорія і практика графічного мистецтва» сприяє формуванню професійних якостей майбутнього викладача образотворчого мистецтва, надає знання та навички про техніки авторського друку, формує вміння вирішувати творчі задачі у найбільш популярних класичних манерах офорту – «травлений штрих» та «акватинта», а також у таких видах графічного мистецтва як «суха голка» та «гравюра на картоні».



Розділ 1
Методологія творчого малюнку



Методологія творчого малюнку

(ст. викладач М. Азаркіна)

Основними завданнями на курсі методологія творчого малюнку є виконання з натури малюнків фігури людини в різних положеннях і в різноманітному оточенні. Виконання на базі натурних малюнків творчих графічних зображень заданого образу.

Самі поетичні вигадки митця завжди набувають нового, більш яскравого життя, якщо вони запліднені дотиком з природою і лягають на міцну основу натурних життєвих спостережень. А натурні малюнки художника, в ідеалі, завжди містять у собі поетичне зерно. У цьому їхня сила, значущість і своєрідність. Робота з натури є необхідним компонентом творчого пізнання світу художником. Будь-які казкові та фантастичні задуми лягають на міцну основу натурних життєвих спостережень.

Студенти повинні постійно носити із собою маленький альбомчик, щоб у нього замальовувати свої враження та спостереження. Вдалі рішення образного малюнка не приходять раптом і в «порожню» голову, а тільки в результаті кропіткої роботи.

У процесі малюнка з натури виробляється постійний і пильний погляд на життя, у всій красі її опоетизованій повсякденності, найбільш відшліфовується майстерність рисунка.

Якщо ми, наприклад, розглянемо олівцеві замальовки Врубеля, (а ми повинні вчитися на прикладі саме великих митців), то відчуємо його трепетне ставлення до натури, співвідношення привнесеного творчою фантазією і побаченого безпосередньо, захоплення красою навколишнього світу. Простирядла і подушки на ліжку в лікарні, де людина провела болісну і безсонну ніч, раптом нагадують нам якісь таємничі кристали. У тонкому поєднанні чорного та білого, у срібному тональному рішенні є дивовижна гармонія та краса. Михайло Врубель у малюнках відкрив для себе і тим самим для глядача, що дивиться на малюнок, чистоту та строгість контурів квітки троянди або гілки яблуні, виразність тонких нервових пальців лівої руки художника. Він дивиться на свою руку і робить з неї безліч начерків, і ми відчуваємо в малюнку емоційний стан художника. Напруженість пошуків – це постійна властивість творчого процесу зрілих митців і необхідний шлях, котрим потрібно рухатись для починаючого художника.

Існує методична визначена послідовність кроків, що до виконання роботи над творчим малюнком фігури людини. Зазвичай заняття починають з короткочасних ескізів постановки фігури людини з різних боків, щоб вибрати більш виразний ракурс натури

Кожного разу перед тим, як приступити до довгострокової роботи студент виконує багато композиційних ескізів і замальовок постановки, в яких



Мал. Пошук ритмічної виразності



Мал. Пошук ритмічної виразності



Мал. Пластичне рішення



Мал. Образне рішення

вирішує задачі композиції, тонових відношень між елементами натури, ритмічну динаміку і пластичну виразність. У кожному разі, передусім треба дбати про виразне композиційне рішення образотворчої площини, загострювати увагу на головному, прагнучи відобразити найістотніше у постановці, щоб передати її пластичну виразність. На ці пошукові ескізи, перш ніж знайдеться вдале пластичне рішення, може витратитись багато часу.

Творчий процес художника складний, різноманітний, часом суперечливий. Ідея творчої роботи кристалізується часом у суперечливому процесі знахідок та втрат. Художник то наближається до остаточної сюжетної та композиційної зав'язки, то у пошуках найбільш цілісного та лаконічного рішення віддаляється від неї.

В ескізах йде пошук композиційної рівноваги, виявлення великих мас. І починаючи з перших ескізів студент шукає узагальнюючу ідею пластичного бачення і геометричної побудови образотворчої площини. Саме на це – на пошук пластичного рішення зображення, повинен бути націлений ескізний малюнок. Без конкретних деталей, навіть ще безладний за манерою малюнка, ескіз може залучати нас внутрішньою енергією та силою динаміки.

Поняття «постановка ока» значить майже те саме, як і «цілісне бачення». Тобто потрібно бачити

всі частини композиції в загальній супідрядності, а не намагатися копіювати кожний елемент окремо. Загальним недоліком у студентів буває не стільки недбале відношення до форми, або погане бачення пропорцій. Основним недоліком є бачення всіх елементів постановки окремо одне від одного. Викладач, звичайно, пояснює задачу кожної постановки, але і сам студент може багато побачити, якщо навчиться широко дивитись на природу.

Щоб малювати з натури постановку з фігурою людини, треба стати на такій відстані від неї, щоб уся постановка поміщався в полі зору. Приблизно кажучи, відстань до натури повинна бути не меншою, ніж її подвійний розмір. Дуже далеко так само не слід ставати, тому що речі втрачають обсяг, ваговитість. Дуже корисно буває відставити планшет подальше від себе і ближче до натури, та подивитись, наскільки велика між ними різниця. Перенести мольберт неважко. Користь від такої перевірки безперечна. Проте студенти її уникають. Їм здається, що таким чином робота ставиться напоказ, і усі звернуть на неї критичну увагу. І студент до дір протирає папір, але не наважиться відсунути її на середину аудиторії. Але як тільки робота опиниться на потрібному відстані, автор сам помітить і зрозуміє хоча б частину своїх помилок, що незрівнянно більш цінно того, якщо про те ж саме скаже йому викладач. Художники знають, як важко неупереджено побачити свою роботу. Прибігають до різних засобів: дивляться в дзеркало, перевертають роботу. Крім того, від тривалої роботи очі втомлюються, художник не помічає в картині помилок. Недостатньо, якщо викладач вкаже на помилки. Учень нічого не зможе виправити, поки сам їх не побачить. Найбільш важка задача студента – навчитися, не тільки дивитися, але і бачити.

Особливо цікавим і складним завданням в курсі «Методологія творчого малюнку» є створення автопортрету. Це дуже творчий та зосереджений на внутрішньому самовідчутті, інтимний процес. Ця робота може допомогти дати відповіді на питання про роль художника в житті людей, нескінченні грані розуміння образів батька, матері, сина чи доньки, жінки та чоловіка...

Працювати над графічними композиціями часто доводиться довго, бо це важкий скрупульозний труд. Ретельно узгоджують всі деталі, виправляючи та доводячи роботу стільки, скільки потрібно за часом. І важливо не «перегоріти» під час роботи, зберегти свіже сприйняття та почуття, не розчаруватися в своїх силах при перших невдачах, а уперто працювати і вдосконалювати малюнок. Це дуже важлива та потрібна якість. Є дуже талановиті учні, але здатні лише на перший яскравий сплеск емоцій. Потім вони якось втрачають інтерес до процесу, а от поглиблювати і «виросувати» цю першу живу емоцію тривалий час у процесі роботи, це може далеко не кожен. Саме в процесі «виросування» і приходять справжні творчі «знахідки» для роботи, які на перший погляд здаються експромтом, а насправді є результатом наполегливої праці, яка виконується з любов'ю. Ось на таку працю треба націлюватися на заняттях методології творчого малюнка.



Мал. Замальовки. Девяніна М.

Ще однією важливою задачею даного курсу є вдосконалення володінням технічними прийомами різних графічних технік. Від вдалого вибору техніки для вирішення саме цієї творчої задачі багато що залежить. Кожна графічна техніка має свої естетичні вимоги. Гладка поверхня паперу, туш, перо, срібний олівець мають свої властивості і можуть використовуватись в роботах багатими різноманітними тонкими деталями, коли є бажання відтворити найменші дрібниці довколишнього середовища. І навпаки, м'який графічний матеріал дозволяє широко, сміливо проліпити натуру, використовуючи багату палітру тональних нюансів, і пластичні можливості лінії та плями.

Пастель – це свого роду різнокольорова крейда. Вона може бути сухою, олійною або восковою. Традиційно пастель використовували в якості матеріалу для малювання підготовчих ескізів. З XVIII століття вона стала повноцінною технікою живопису та графіки.

Завдяки фізичним особливостям пастелі вона має як графічні, так і живописні властивості. Чи буде робота графічною або живописною залежить від обраного виду пастелі та способу нанесення кольору на папір. Малюнок пастеллю може створюватися штрихами, а може розтиратися пальцями та набирати живописних характеристик.

Пастель виготовляють з перетертих у порошок пігментів, які тримаються разом завдяки камеді, воску або мінеральних олій. Залежно від того, що саме додають в пігмент, пастель поділяється на суху, воскову та олійну.

Суша пастель – це класика пастелі, якщо так можна сказати. Саме нею малювали видатні художники. Суша пастель може мати різну кількість в'язучої речовини. Від цього залежить її м'якість. Чим менше в'язучої речовини тим пастель м'якша. Суша пастель дає можливість накладати один колір на інший та змішувати кольори на папері. М'яка пастель створює живописні ефекти, в то й час як тверда краще підходить для графічних робіт. Тверда пастель часто зустрічається в формі пастельних олівців.

Видатні художники різних історичних епох

любили малювати пастеллю. Леонардо да Вінчі віддавав перевагу сухій пастелі для створення безлічі своїх підготовчих малюнків. В XVII столітті користувався популярністю спосіб малювання в техніці трьох крейд: вугілля, сангіна та біла крейда. Згодом, ці крейди доповнювались кольоровою пастеллю. Палітра кольорів щоразу стає повнішою. Певно, найвідомішою роботою, виконаною пастеллю, є «Шоколадниця» Ліотара.

Вугілля – м'який і розкішний матеріал в графіці. Його використовують при підготовці картини, виконанні ескізів, начерків і замальовок. Йому властивий багатий, глибокий чорний колір і бархатистий тон. Легко лягає на полотно, картон і папір. Відмінно поєднується з пастеллю, олівцями для рисунку. За допомогою розтушовування або розмивання водою можна досягнути різних цікавих ефектів

Сангіна – матеріал для графіки, зовні схожий з вугіллем і пастеллю. Завдяки високому вмісту залізних окислів, це матеріал має насичений червоно-коричневий колір, а колірний діапазон сангіни – від коричневого до відтінку, близького до червоного.

Соус, вугілля, сангіна є м'яким матеріалом, тому при виробництві їм надається форма крейди – круглих або з чотирма гранями, такі дрібні не мають ніякої оправы, але деякі виробники випускають соус, вугілля і сангіну у вигляді олівців. Малюють на щільному папері з шорсткою поверхнею, на картоні, також можна працювати на ґрунтованому полотні. Нерідко вибирається тонований папір – сіра, блакитнувата, зеленувата, інших холодних відтінків, які будуть добре поєднуватися з конкретним



Мал.. Пластичне рішення

кольором сангіни. Техніка роботи з сангиною поєднує в собі широкі мазки, розтушовування і штрихи гостро заточених брусків. Урізноманітнити товщину і щільність штриха можна за рахунок змочування матеріалу, а більш тонкі і прозорі шари створюються при розтиранні сангіни ватуою, ганчіркою або навіть замшею і шкірою. Особливих ефектів дозволяє добитися спільне використання сангіни з вугіллем.

Зображення, виконані сангиною, не фіксують розчинами: їх зберігають під склом або в альбомах, проклавши тонким папером, калькою Туш чорна - специфічна фарба, виготовлена із сажі. Туш буває рідка, концентрована і суха (у вигляді паличок або плиток). Чорна туш високої якості має густий чорний колір, легко сходиться з пера або з рейсфедера. Існує також так звана кольорова туш (особливий різновид рідких фарб), що зазвичай вживається в якості живописного або графічного матеріалу, рідше для каліграфії.

Зміст навчальної дисципліни за модулями та темами

Модуль 1. Малюнок оголеної постаті

Змістовий модуль 1.1. Тематичний малюнок оголеної постаті людини

Тема 1.1. Методика створення творчого малюнку оголеної чоловічої постаті.

Вивчення методичних основ академічного підходу до зображення людської постаті в творчих композиціях на прикладі натурної постановки оголеної чоловічої постаті.

Тема 1. Пошук образного рішення та пластичної виразності. Пошукові начерки. Вивчення аналогів.

Тема 2. Визначення основних пропорцій, та тонових відносин. Пошук технічних можливостей виконання.

Тема 3. Розуміння закономірностей анатомічної та глибинно-просторової побудови людської фігури у ракурсі. Узагальнюючі проробки.

Змістовий модуль 1.2. Малюнок оголеної жіночої постаті за творчою тематикою «Струмок».

Вивчення закономірностей виконання малюнку за творчою тематикою різними графічними матеріалами на прикладі довгострокового малюнку оголеної натурниці на тлі світлих драпірувань з використанням розсіяного освітлення.

Тема 1. Пошук образного рішення та пластичної виразності. Пошукові начерки. Вивчення аналогів.

Тема 2. Визначення основних пропорцій, та тонових відносин. Пошук технічних можливостей виконання.

Тема 3. Розуміння закономірностей анатомічної та глибинно-просторової побудови людської фігури у ракурсі. Узагальнюючі проробки.

Модуль 2. Малюнок постаті одягненої людини у складному ракурсі за творчою тематикою «Алегорія мистецтва»

Змістовий модуль 2.1. Довгостроковий малюнок постаті людини. Тема «Алегорія мистецтва»

Вирішення образу в техніці академічного малюнку



Мал. Замальовки. Кришталь Д.

на прикладі виконання довгострокового малюнку натурниці або натурщика в складному ракурсі на тлі драпірувань з боковим освітленням.

Тема 1. Пошук образного рішення, пластичної виразності. Пошукові начерки. Вивчення аналогів.

Тема 2. Визначення основних пропорцій, тонових відносин. Пошук технічних можливостей виконання малюнку.

Тема 3. Розуміння закономірностей анатомічної та глибинно-просторової побудови людської фігури у складному ракурсі. Узагальнюючі проробки.

Змістовий модуль 2.2. Дострокова творча композиція в техніці малюнку на тему «Спорт» із використанням образного вирішення постаті людини у складному ракурсі

Вивчення закономірностей виконання малюнку за творчою тематикою графічними матеріалами на тонованому папері на прикладі довгострокового малюнку натурника на тлі драпірувань з використанням направленою прямого освітлення.

Тема 1. Пошук образного рішення та пластичної виразності. Пошукові начерки. Вивчення аналогів.

Тема 2. Визначення основних пропорцій, та тонових відносин. Пошук технічних можливостей виконання.

Тема 3. Розуміння закономірностей анатомічної та глибинно-просторової побудови людської фігури у ракурсі. Узагальнюючі проробки.

Співвідношення кількості годин аудиторних занять до самостійної роботи становить для денної форми навчання – $60/120=1,02$; для заочної форми навчання – $24/156=0,2$; Таким чином, більшу кількість часу студент повинен робити самостійно. Завдання для самостійної роботи студентів є тими самими, які студент виконує під керівництвом викладача. Може змінитися лише складність постановки та формат роботи у менший бік.

Самостійна робота

Академічний малюнок одягненої постаті людини в різних положеннях



Мал. Замальовки. Мелешко Ю.

Творча композиція з використанням образного рішення одягненої постаті людини у складному ракурсі.

Довгостроковий малюнок одягненої постаті людини м'яким матеріалом.

Довгостроковий малюнок постаті людини. Тема «Алегорія мистецтва»

Довгостроковий малюнок постаті людини. Тема «Автопортрет»

Довгостроковий малюнок постаті людини в інтер'єрі. Тема «Автопортрет»

Самостійна робота здобувачів має на меті



Мал. Замальовки. Кришталь Д.

формування творчої активності студентів, засвоєння ними основних умінь та навичок роботи з живописними матеріалами, поглиблення та розширення вже набутих знань, підвищення рівня організованості студентів тощо.

У процесі самостійної роботи студенти мають оволодіти вміннями та навичками: організації самостійної навчальної діяльності; самостійної роботи з натури; праці з навчальною, навчально-методичною, довідковою, науково-популярною літературою; навички використання здобутих теоретичних знань на практиці, уміння оформляти і представляти результати практичної роботи відповідно до нормативних стандартів.

Кожен студент повинен уміти раціонально організувати свою навчальну самостійну діяльність.

Для успішної самостійної роботи значну частину часу здобувач відводить для роботи в майстерні. Треба розуміти сутність поставленої учбової задачі, щоб грамотно поставити постановку. Вміння аналізувати методи роботи художників минулого, щоб вдало використати найбільш відповідний засіб.

У процесі роботи з літературою корисно робити виписки найважливіших думок, формулювань, окремих висловів на аркушах паперу із зазначенням автора, джерела, сторінок і абзаців. Для кращого засвоєння матеріалу, розвитку творчого мислення основний зміст прочитаного доцільно формулювати у вигляді тез. Знання незнайомих термінів слід одразу ж з'ясувати за тлумачними словниками, енциклопедіями або спеціалізованими довідниками, електронною літературою.

Для успішної самостійної роботи значну частину часу здобувач виділяє для відвідування художнього музею та періодичних художніх виставок, що сприяє кращому засвоєнню навчального матеріалу. Тут студент вчиться майстерності, міркує про цілі і задачі образотворчого мистецтва, осмислює свій творчий досвід і отримує натхнення і мотивацію для подальшого фахового зростання.

Майбутній фахівець повинен достатньо вправно користуватися персональним комп'ютером. Робота з матеріалами «Інтернету» надає можливість отримувати найновішу інформацію з різних сфер життя нашої держави.

Література:

1. Барг Ш. Курс малювання. Основи учбового академічного малюнку. / Ш. Барг, Ж. Жером..
2. Грей М. Творчий курс з малювання.. / Містер Грей., 2020. – 128 с.

Допоміжні ресурси:

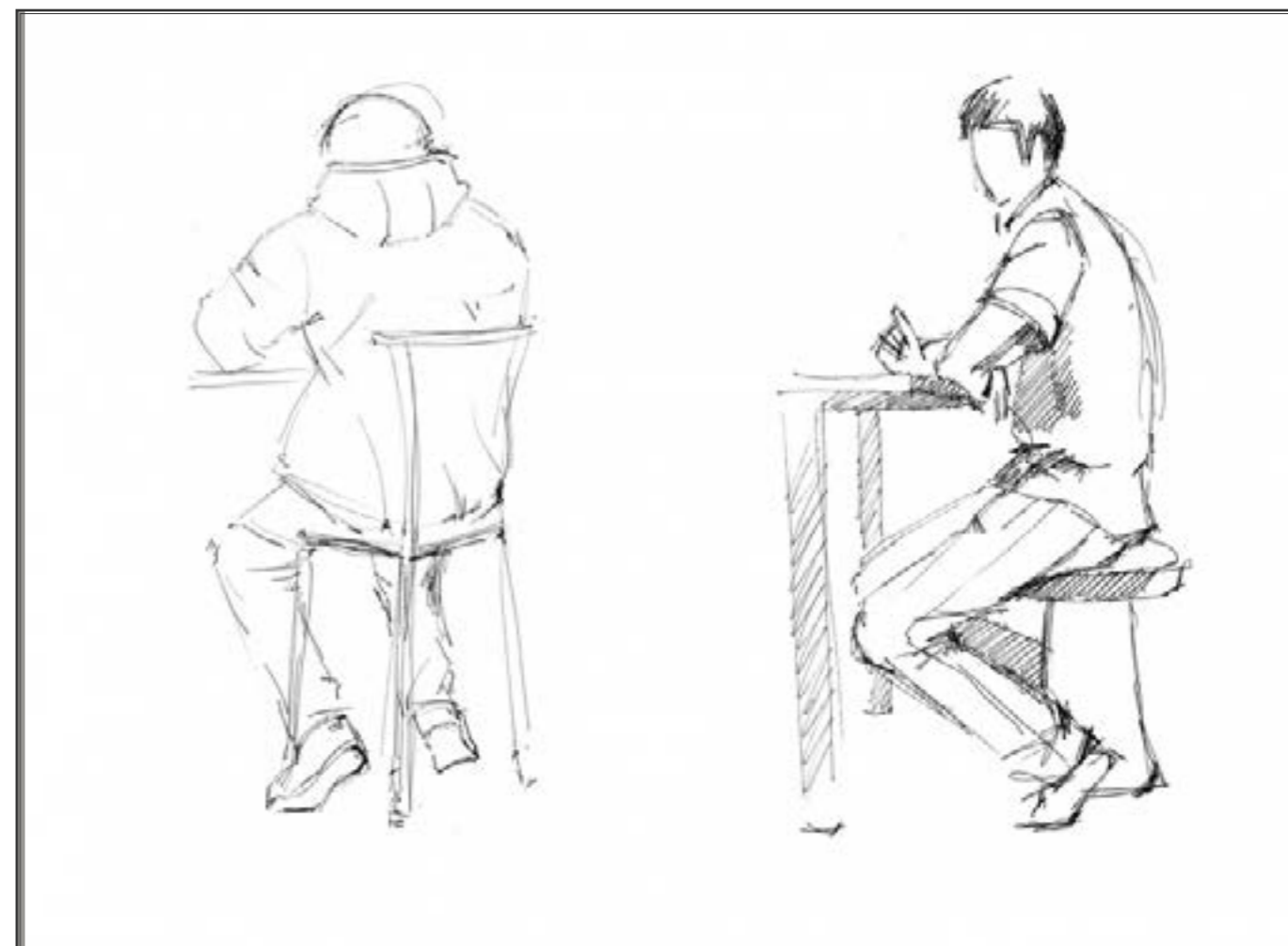
1. Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського. [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://irbis-nbuv.gov.ua>
2. Електронна бібліотека – розділ мистецтво. [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://www.burnlib.com/x/color-paint/> Живопис і рисунок.



Мал.. Пластичне рішення

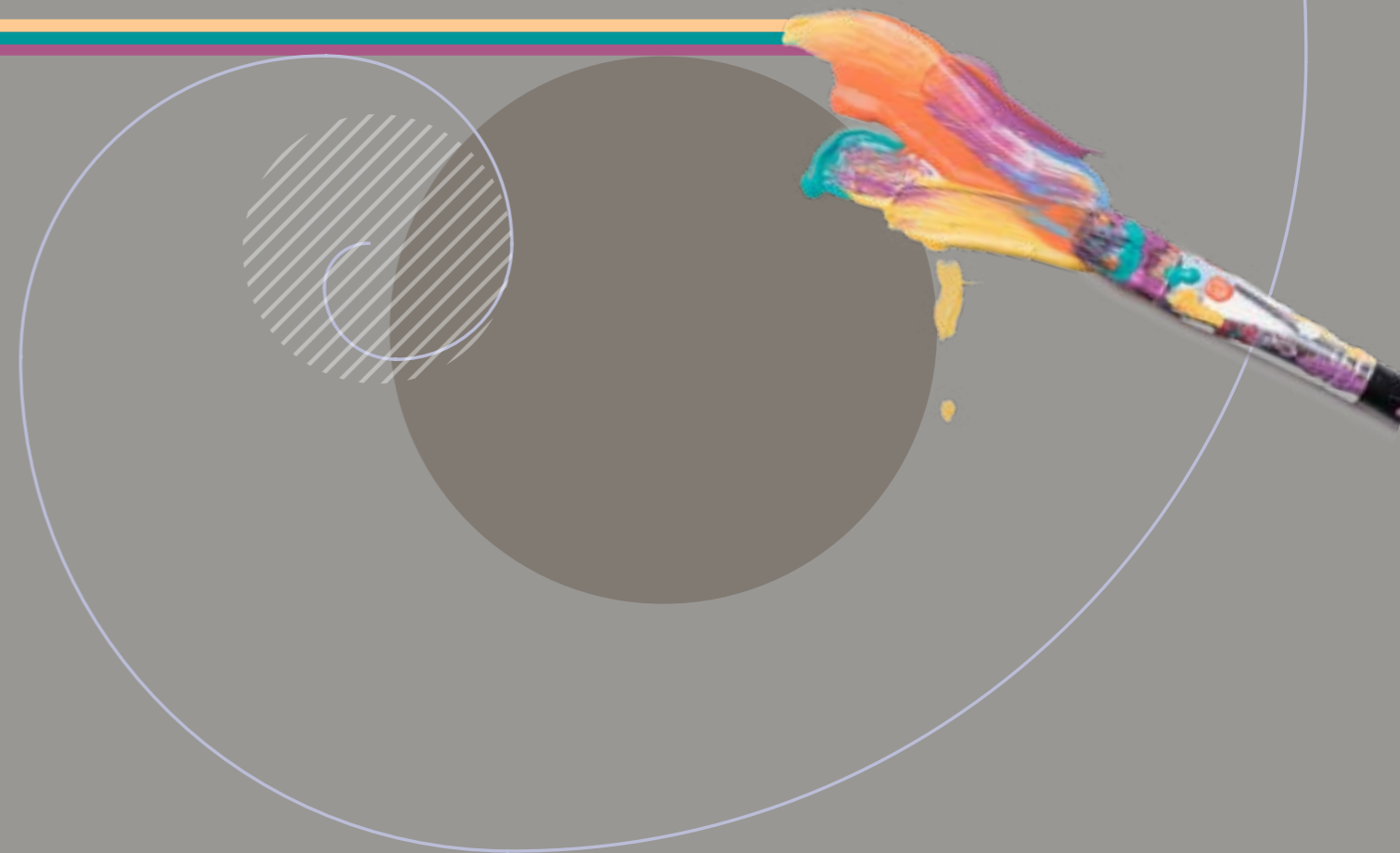


Мал. Замальовки постаті людини



Мал. Замальовки постаті людини

Розділ 2
Методологія станкового живопису



Методологія станкового живопису

(доцент, Д. Чаус)

Метою вивчення навчальної дисципліни «Методологія станкового живопису» є теоретичні засади, основи та практичні методи творчого та академічного вирішення зображень фігури людини, оточуючого середовища, предметів побуту та геометричних тіл техніками та прийомами станкового живопису.

Живопис – вид образотворчого мистецтва, пов'язаний з подачею візуальних образів, шляхом нанесення фарб на тверду або гнучку основу; створенням зображень за допомогою цифрових технологій; а також твори мистецтва, виконані такими способами. За призначенням та особливостями художнього виконання живопис поділяється на монументальний, декоративний та станковий.

Так, монументальному живопису властиве філософсько-епічне розуміння дійсності, суспільно-значимий зміст, масштабність задуму, громадянський пафос, високий лад образів, звернення до великої колективної аудиторії тощо. Монументальний живопис тісно пов'язаний з архітектурою, підпорядковується архітектурній споруді, створюючи синтез – органічну єдність різних видів мистецтв в межах єдиного художнього твору. Синтез тоді досягає повноти, коли різні види мистецтв узгоджуються спільністю ідейного задуму та стилістичною єдністю. В ансамблі монументальний живопис виконує також і декоративну роль.

Декоративний живопис призначений для прикраси, входячи до складу архітектурного ансамблю або до творів декоративно-ужиткового мистецтва. Отже, термін відноситься до орнаментальних розмальовань та композицій, що не мають самостійного значення; панно, орнаментальне підкреслення функцій предмету або оточення великих настінних сцен.

Станковий живопис (від слова станок, мольберт, на який ставиться приготовлена основа – картон, дошка, полотно для малювання картин) об'єднує твори самостійного значення, не пов'язані з архітектурним ансамблем. Їх можна переносити, зберігати в житлових приміщеннях, установах, музеях.

1. Ідея майбутньої картини та підготовка до малювання картини

Малювання, як і будь-яке інше заняття, вимагає тренування. В основі картини завжди лежить ідея втілена художником, а так само полотно або папір. І перш ніж ідея перетвориться в закінчену композицію, художник готує серію ескізів, замальовок

по пам'яті або з натури. Кожен дотик олівця має бути продуманим. Постійна робота з натури тренує зорову пам'ять, розвиває розуміння форми і допомагає вільно висловлювати думки та почуття на полотні.

Практика швидких малюнків дає вміння брати з натури тільки головне та істотне, та послуговує для схематичної передачі задуму майбутньої картини. Запам'ятовуючи ці враження, можна відновити їх по пам'яті та об'єднати в образ по уявленню. Необхідно правильно підібрати всі інструменти і матеріали для роботи. Саме від цього і буде залежати якість і привабливість картини.

Починати підготовку до малювання, слід з вибору фарб. Завдяки їм можна підкреслити окремі деталі малюнка і надати йому завершений вигляд.

Правильно підібране полотно також грає важливу роль у процесі малювання олійними фарбами і впливає на результат. Адже від зернистості полотна залежить, як буде виглядати на ньому в подальшому мазок, а від матеріалу – міцність та довговічність самої картини.

Треба придбати вже підготовлене, натягнуте й поґрунтоване полотно. В якості сировини використовуються як натуральні, так і синтетичні матеріали. Натуральні матеріали міцніші і не сильно провисають з часом, але для початку цілком підійде й синтетичне полотно. На даний момент, кращою і найміцнішою основою вважається натуральне полотно з льону.

Купуючи вже готове полотно, можна відразу ж приступати до малювання олією.

2. Малювання ескізу

Ескіз це попередній малюнок, який фіксує задум художнього твору, споруди, механізму чи окремої його частини. Ескізи дозволяють художнику зробити нариси та спробувати інші ідеї, перш ніж втілювати їх у живописі. Олівець або пастель більш переважні для ескізів через обмеження в часі, але швидко зроблений начерк акварелі або навіть швидко змодельований макет з глини або м'якого воску може також вважатися ескізом у ширшому значенні слова. Графітні олівці порівняно новий винахід, художники Ренесансу робили ескізи, використовуючи срібне перо на спеціально підготовленому папері. У роботі над ескізом може використовуватися гумка, яка застосовується для видалення ліній побудови або пом'якшення занадто різких ліній.

3. Пошуки композиції

Створюючи композицію, необхідно визначити, що буде головним в картині і як виділити це головне, тобто, сюжетно-композиційний центр, який часто також називають «смысловим центром» або «зоровим центром» картини. Звичайно, в сюжеті не все однаково важливо, і другорядні частини підкоряються головному. Центр композиції включає сюжетну зав'язку, основну дію і головних дійових осіб. Композиційний центр повинен, в першу чергу, привертати увагу. Центр виділяється освітленістю, кольором, укрупненням зображення, контрастами і іншими засобами.

називають «смысловим центром» або «зоровим центром» картини. Звичайно, в сюжеті не все однаково важливо, і другорядні частини



Adolph Von Menzel "Window"



Валери Деско "Тепла Пора"

підкоряються головному. Центр композиції включає сюжетну зав'язку, основну дію і головних дійових осіб. Композиційний центр повинен, в першу чергу, привертати увагу. Центр виділяється освітленістю, кольором, укрупненням зображення, контрастами і іншими засобами.

Наприклад, майстри Відродження вважали за краще, щоб композиційний центр співпадав з центром полотна. Розміщуючи головних героїв таким чином, художники хотіли підкреслити їх важливу роль, значущість для сюжету.

Розмір композиційного центра картини не повинен бути великим відносно формату картини, щоб не виступати з нього. Композиційний центр малого розміру поглинається в просторі великого формату. Тому хороша композиція повинна бути побудована так, щоб розмір картини, головних і другорядних образів відповідав тільки даному формату художнього твору і не потребував зміни його при сприйманні глядачем картини.

Цілісність композиції картини не повинна порушуватися кількома рівнозначними композиційними центрами, якщо вони не виправдовують ідею твору. Цього потребує і специфіка здорового сприймання. Вона «полягає в тому, що органи зору в навколишній дійсності виділяють головне, те, на що ми звернули увагу. Це головне перебуває в центрі поля зору, сприймається воно чітко і з деталями. Інші предмети поля зору, що перебувають не в зоровому центрі, сприймаються узагальнено, без деталей»

Головне в картині можна виділити кольором, тоном і виразністю форми. Другорядні образи зображують більш узагальнено, менш чітко, щоб вони не привертали до себе багато уваги, лише

доповнювали і допомагали розкривати ідейний зміст картини.

Правило золотого перетину виявляється в тому, що найбільш важливий елемент зображення розташовується відповідно до пропорції золотого перетину, тобто, приблизно на відстані 1/3 від цілого.

Картини з двома або великою кількістю композиційних центрів художники використовують для того, щоб показати декілька подій, що відбуваються одночасно і рівних по своїй значущості.

На одній картині може бути використано відразу декілька способів виділення головного. Наприклад, застосовуючи прийом «ізоляції» – зображаючи головне у відриві від решти предметів, виділяючи його розміром і кольором, – можна добитися побудови оригінальної композиції. Важливо, щоб всі прийоми виділення сюжетно-композиційного центру застосовувалися не формально, а для розкриття найкращим чином задуму і змісту твору.

Рівновага композиції характеризується «рівномірним розподілом образів на картинній площині, особливо зліва і справа, а також вгорі і внизу. Урівноважене розміщення образів у композиції відповідає зоровому сприйняттю дійсності. У навколишній дійсності предмети в зоровому полі розподілені рівномірно, оптичний центр міститься майже посередині». Аналогічно і в картині недалеко від геометричного центра знаходять місце композиційному центру (головному в картинах) і розміщують навколо образу, дотримуючись рівноваги.

При побудові композиції своєї роботи я використовувала правило треті. Правило треті – це принцип побудови композиції, що базується на спрощеному правилі золотого перетину. Правило треті застосовується в малюванні, фотографії та дизайні. При визначенні зорових центрів, картина, як правило, ділиться лініями, паралельними його сторонам, у пропорціях 3:5, 2:3 або 1:2 (беруться цифри Фібоначчі, що послідовно йдуть). Останній варіант дає розподіл кадру втричі частини (третини) вздовж кожної зі сторін.

4. Робота з колористичною гаммою

Колорит у живописі – це результат пізнання художником колірної багатства природи. У природі всі об'єкти і предмети завжди гармонізовані завдяки єдності фарб загальним освітленням, взаємними рефlekсами і контрастною взаємодією кольорів. Художник скрізь може знайти гармонію й узгодити будь-які «некрасиві» і «суперечливі» кольори.

Світло і колір у картині це не тільки засіб зображення об'ємних форм, матеріалу, простору, стану освітленості, а й елемент композиційної побудови. За допомогою кольору та світла художник організує сприйняття глядача, спрямовує його на головне й вводить його у зміст всієї композиції.

5. Створення підмальовки, початок і ведення роботи

Масляний підмальовок на емульсійному ґрунті, багатому маслом, тим більше на масляному ґрунті, значно полегшує роботу, так як нанесені на них фарби не змінюють свого тону. Вміст олії у фарбах підмальовків, нанесених на емульсійному і масляному

ґрунтах, перевищує, звичайно, той що міститься в підмальовку на клейовому ґрунті. Це необхідно враховувати як при просушуванні підмальовків, так і в подальшому процесі живопису.

Старі майстри, особливо більш віддаленого від нас часу, дивилися на свою роботу в підмальовку як на підготовчу чорнову роботу, де вся увага майстра була поглинена постановою малюнка, моделюванням форм, деталями композиції; що стосується колориту, то для нього в підмальовку підготовлялась лише необхідна база, спираючись на яку і створювався згодом колорит картини, свіжість якого багата в чому пояснюється описаним вище методом роботи.

Сучасний живопис дотримується, в загальних рисах, тієї ж системи в роботі, але метод живопису «аля-прима» отримав в ній дуже велике значення. Підмальовок, в мальовничому відношенні, повинен вестися з таким розрахунком, щоб спростити, по можливості, всі подальші його прописки. Тому правильно виконаний підмальовок при другій прописці легко довести до кінця з невеликою кількістю фарб.

У справі підмальовка і взагалі багатошарової живопису і сучасний художник повинен мати практичне знайомство з елементарними законами оптики, якими досконало користувалися старі майстри. Наприклад, при нанесенні теплих тонів на темні отримує утеплення поверх лежачого тону фарб; при нанесенні же теплих тонів на холодні і навпаки

– холодних на теплі – виходить ослаблення кольору кожного з них і тому подібно.

Друга прописка починається лише після просушування першої, тобто підмальовка. Тривалість просушування підмальовків залежить від багатьох умов: від того, чим, як і на чому виконувався підмальовок, від складу його фарб і, нарешті, від умов температури і світла, при яких виконується картина.

Підмальовок, сповнений темперою, буде готовий до прописки раніше за інші підмальовки. Потім, у порядку готовності слідує масляні підмальовки на клейовому ґрунті і, нарешті, пастозні масляні фарби на емульсійному і масляному ґрунтах. Останні вимагають особливої дбайливості при висушуванні, так як прості масляні фарби повільно просихає в товщі своїх шарів.

Що стосується олійно-лакових фарб, то завдяки складу сполучних речовини наскрізне просихання їх у всіх шарах йде інтенсивніше, ніж у простих олійних фарбах.

Вискоблювання і вигладжування верств олійного живопису особливо доречно при підмальовку з пастозним (жирним) нашаруванням фарб, так як тут зрізаються зайві шорсткості і, що особливо важливо, знімається верхній шар засохлого масла, яке при сильному висушуванні масляної фарби перешкоджає прикріпленню наносяться поверх неї верств масляних фарб. Після цієї операції підмальовок промивають чистою водою і висушують.



Афанасій Фет "Мама дивися з Вікна"



Дмитро Захаров "Бузок у вікна"

При не пастозному письмі підмальовка немає потреби в його вискоблюванні, але необхідна інша обробка його, так як верхня плівка міцно засохлого шару масляних фарб не тільки непроникна для масла, але і «не приймає» масла; іншими словами, олія, що наноситься на поверхню не розкладається на ній рівномірно, а збирається в крапельки і скачується. Щоб висохлий шар олійної фарби знову набув здатності приймати на себе фарбу, в тому випадку, якщо він не піддавався скоблінню і шліфовці, його протирають маслом.

Олія наноситься в малій кількості, щоб тільки змочити поверхню, яку передбачається знову прописувати. Після цього вже приступають до справи. Замість масла підмальовок може бути покритий рідким теплим розчином венеціанського терпентіна (бальзаму) у скипидарі, як то практикувалося в старовину, або ж рідким розчином скипидарного лаку, так як ефірні олії легко змочують засохлу масляну фарбу.

При недотриманні цих правил поводження з підмальовком верхні шари живопису набувають схильність до осипання, прикладів того є чимало в творах живопису пізнішої епохи. У подальшому прописування підмальовка можуть бути введені лессіровки, якщо вони входили в план виконання живопису, вторинне прописування ведеться «полуписьмом», тобто тонким шаром фарби, причому живопис і закінчується цим прийомом.

Якщо підмальовок вівся в умовних тонах, то для полегшення праці корисно почати другу прописку в локальних тонах натури. Перед початком роботи на полотні, чи будь-якому іншому матеріалі, необхідно в повній мірі володіти культурою світлого живопису і максимально брати світлову силу. Після ретельної проробки композиції і рисунка потрібно починати писати з тьмових місць, при цьому потрібно пам'ятати, що з самого початку слід планомірно працювати над формою, без якої нема живопису.

Після того, як прописані тіні, налаштовуються на весь колорит, збагачується фактура. Роботу потрібно налаштовувати всю в цілому з самого початку. Коли

робота тільки розпочата і вся живописна поверхня полотна ще не замальована, на вірність кожного покладеного мазка не можна покладатися. Вірно підібраний мазок, можна побачити і порівнянні лише з іншими частинами живопису. Тому потрібно писати не по частинам, а налаштовувати колорит і гамму роботи з початку і в цілому. Коли робота прописана по етюд, виконана форма для підсилення глибоких місць, їх можна прописати ще раз. Усе це бажано робити без білил, ніби акварельними фарбами.

Тільки коли робота прописана, можна приступати до більш детальної роботи техніки письма, створюючи більш сильний і локальний тон із білил, додаючи до них інші фарби, ліплячи її світлову частину й легко переводячи її в тінь, деє намагаючись залишити підмальовок без білил. Легко прописані тіні створюють глибину, а сильно прописана світлова частина форми, тобто пастозно проліплена, підкреслює об'єм.

Зміст навчальної дисципліни за модулями та темами

Модуль 1. Методика створення станкового живопису

Змістовий модуль 1.1. Короткострокові етюди жіночої постаті.

Тема 1. Пошук образного рішення, пластичної та кольорової виразності. Пошукові начерки. Вивчення аналогів.

Тема 2. Визначення основних пропорцій, тонових та кольорових відносин.

Змістовий модуль 1.2. Живопис оголеної жіночої постаті за заданої творчої тематики

Тема 1. Пошук образного рішення, пластичної та кольорової виразності. Пошукові начерки. Вивчення аналогів.

Тема 2. Визначення основних пропорцій, тонових та кольорових відносин. Пошук техніки виконання

Тема 3. Вивчення закономірності пропорційних та кольорових відносин деталей фігури.

Розуміння закономірностей анатомічної та глибинно-просторової побудови людської фігури у ракурсі. Пластична та кольорова виразність, узагальнюючі прописки.

Змістовий модуль 1.3. Живопис жіночої постаті у національному українському вбранні

Тема 1. Пошук образного рішення, пластичної та кольорової виразності. Пошукові начерки. Вивчення аналогів.

Тема 2. Визначення основних пропорцій, тонових та кольорових відносин.

Тема 3. Вивчення закономірності пропорційних та кольорових відносин деталей фігури.

Розуміння закономірностей анатомічної та глибинно-просторової побудови людської фігури у ракурсі. Пластична та кольорова виразність, узагальнюючі прописки.

Самостійна робота

1. Академічний живопис оголеної постаті людини в різних положеннях

2. Творча композиція з використанням образного рішення оголеної постаті людини у складному ракурсі.

3. Довгостроковий живопис оголеної постаті людини с переданням нюансів кольору тіла.



Станіслав Жуковський "У Окна"

Література

1. Волковський М. Колір в живопису / Микола Волковський. – Київ: Видавництво В. Шевчук, 2016. – 360 с.

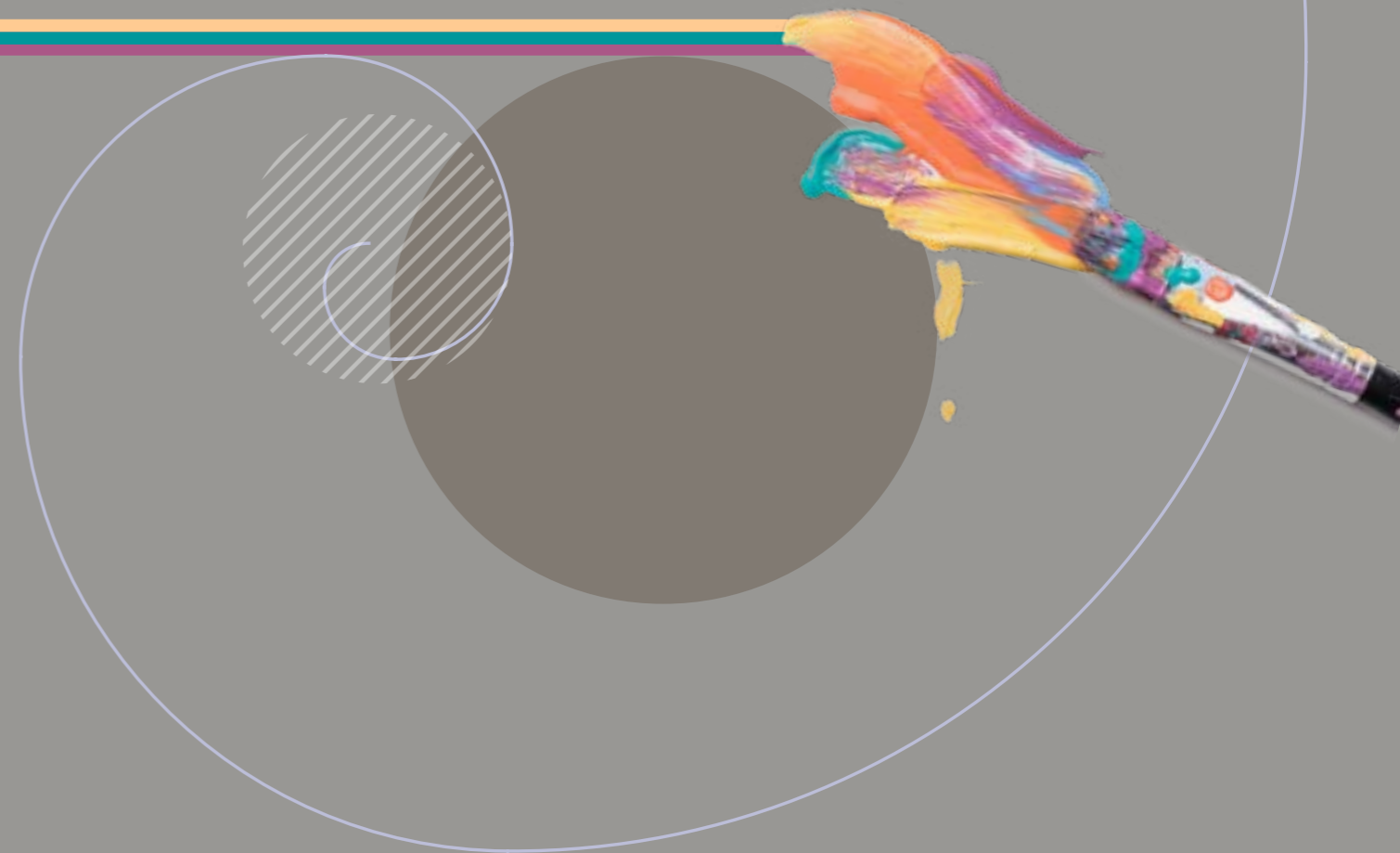
2. Марін К. Ні дня без пензля / Керол Марін. – Київ: Манн, Іванов і Фербер, 2016. – 192 с. – (Міф. Творчість).

3. Соун Х. Навчитися олійному живопису швидко / Хейзел Соун. – Київ: Азбука, 2019. – 112 с.

4. Альберс Д. Взаємодія кольору. Класичний підручник для початківців-абстракціоністів / Джозеф Альберс. – Київ: Азбука, 2017. – 216 с. – (Шедеври. Живопис, фотографія, архітектура, дизайн.).

5. Лоханько В. Е. Художні матеріали і техніка живопису / В. Е. Лоханько. – Харків: Фоліо, 2019. – 196 с.

Розділ 3
Мистецтвознавство



Мистецтвознавство

(д.п.н, професор Т. Паньок)

Метою викладання навчальної дисципліни «Мистецтвознавство» є вивчення історії сучасного образотворчого мистецтва ХХ ст. Основними завданнями вивчення дисципліни «Мистецтвознавство» є вивчення стильової еволюції творів мистецтва ХХ століття як складової частини історично обумовленої художньої системи, виявлення їхньої специфіки, типології та стильових особливостей.

Імпресіонізм

У 1874 році Академія мистецтв була однією з головних учасниць тих змін що відбувалися в мистецтві, проте її статус у зародженні імпресіонізму можна визначити як «головний ворог».

Справа в тому, що трохи раніше у 1853 році перфектом департаменту Сена стає барон Жорж Ежен Осман – який сприяв перетворенню Парижу на сучасне, просторе місто, який за проханням Наполеона III, розширив місто і за декілька років лабіринти з вулиць, тупиків, двориків, де міщани вирощували овочі, перетворилися на мережу бульварів, проспектів тощо. І звичайно художникам забажалося написати увесь цей міський прогрес, нове місто, нових людей, нові розваги.

За часів Людовика XIV у Парижі проводилася головна художня виставка – Осінній салон. У перші 200 років на цій виставці виставлялися лише академіки, і тільки з 1791 року на неї почали допускати інших художників. Відбір картин здійснювали академіки, вони ж приймали студентів до Академії, так само вони рекомендували художників на здійснення будь-якого державного замовлення, і звичайно за цим слідували суспільне визнання, гроші, власна майстерня тощо. Приблизно 300 років Академія мистецтв у Франції залишалася bastionом традиційного живопису.

До середин XIX століття в Академії вважалося, що чим рівніше поверхня картини, тим краще майстерність художника;

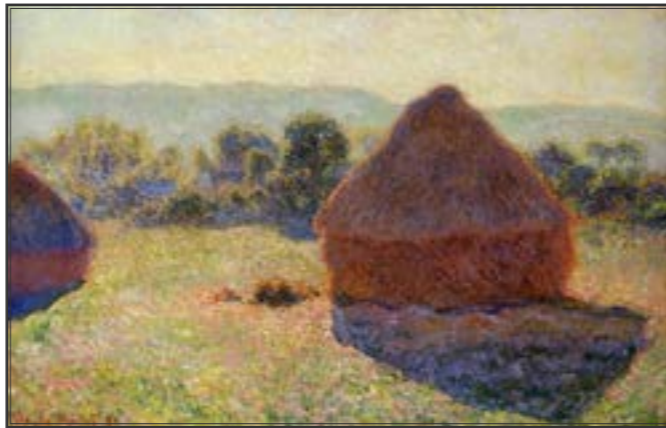
- писати було потрібно на історичні сюжети, древні грецьких богів (тільки вони можуть бути на картині оголені), пейзажі з невинними лісами;

- допускалися лише одаліски, східні гареми, алегоричні фігури, сюжети з первісного часу (на хвилі археологічних розкопок).

Хто був самим першим імпресіоністом? і сформулював головні принципи імпресіонізму? Як не дивно це був Едуард Моне, який біг від імпресіонізму, як від чуми. Він був першим художником, який переодягнув одаліску в одяг паризької повії, грецьких богів – у сюртуки і циліндри. Він почав малювати



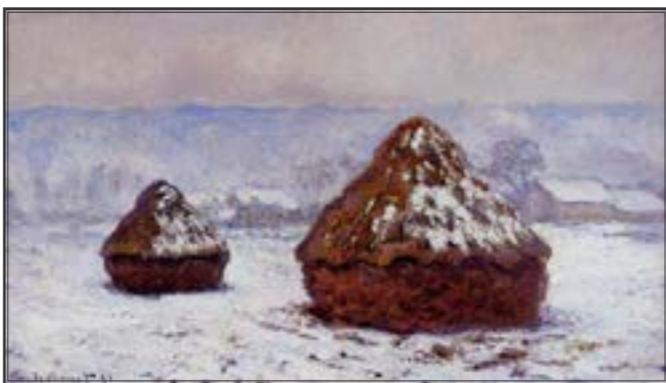
К. Моне. «Стіг сіна. Ранковий ефект» 1891 р.



К. Моне. «Стіг сіна. Полудень» 1891 р.



К. Моне. «Стіг сіна. Ранковий ефект» 1891 р.



К. Моне. «Стіг сіна. Ефект снігу» 1891 р.

скачки, танці в міському парку, іспанських танцюристів і навіть ремонтні роботи на вулиці.

Це перед його картинами стояли молоді та юні Моне, Ренеуар, Базиль, Піссаро і розуміли що вони бажають писати тільки сучасне життя.

Прагнення писати тут і зараз, схопити мінливий стан природи, людей у невірних, незугарних позах, у повсякденні – усе це сприяло зародженню нової техніки. Необхідний був новий спосіб письма, який би дозволяв робити швидко, схоплюючи рух повітря і гру світла. Сюжет на картині імпресіоністів шукати марно і навіть зневажливо. Перше теоретичне обґрунтування про імпресіонізм побіжно сформулював один з друзів Ренеуара «прагнення трактувати сюжет заради його живописного тону, а не заради сюжету». Імпресіоністи добивалися особливої рухливості зображення декількома прийомами: у пошуках світла відмовляючись від темних тіней, позбавляючи предмети контурів і списуючи їх з довкіллям, піддаючи локальний колір дії повітря – одна фарба вводиться до простору іншою окремими мазками.

Клод Моне, під час подорожі Венецією дивувався, як художники примудрилися прописувати цегляну кладку будинків на другому плані, якщо її не видно крізь густе венеціанське повітря.

Не всі картини де є розмитість можна назвати імпресіоністичними, є ще такий напрям в мистецтві як «тоналісти», у імпресіоністів перш за все потрібно шукати світло – яскраве сонячне світло робить зображення нестійким, мов би мерехтливим, яскраве театральне світло викривляє обличчя балерин і акторів. А розмиті контури і нечіткість – це тільки одна з ознак імпресіоністичної картини.

Нечітким може бути небо на картинах Ель Греко (по фрагменту можна запросто переплутати з Моне), туманний Лондон Тернера або гуашевий етюд Делакруа.

Головним теоретиком і талановитим, прозорливим вчителем-імпресіоністом був Каміль Піссаро. Він підтримував тих учнів, які без нього навряд чи могли повірити в свою художню правоту: такими були Поль Сезанн і Поль Гоген.

К. Пісаро зазначав: «Підходьте до мотиву з точки зору форми і кольору, а не малюнку. Немає необхідності обмальовувати форму, яку можна виявити без цього. Точний малюнок сухий і порушує враження цілісності, він знищує всі почуття. Не визначаєте занадто точно контури предметів; мазок, правильний по кольору і силі, повинен створити малюнок». «Пишіть саме істотне в характері речей, старайтесь передати це будь-якими засобами, не турбуйтеся про техніку».

«Коли пишете, вибирайте предмет, подивіться, що знаходиться праворуч та ліворуч, і працюйте над всім одночасно. Не пишіть шматок за шматком, а пишіть все одразу, накладаючи фарбу мазками правильного кольору та сили, враховуючи, те що знаходиться поруч. Використовуйте дрібні мазки і намагайтесь фокусувати свої враження негайно. Око не повинно зосереджуватися на одній точці, а повинно бачити ціле, спостерігаючи за відображенням фарб на всьому, що оточує цей предмет».



Е. Дега «Блакитні танцюристи» 1897 р.

«Як годиться спостерігайте за повітряною перспективою від переднього плану до горизонту, за відображенням неба».

«Не бійтеся накладати фарби, відпрацюйте свою картину поступово. Працюйте не за правилами та принципами, а пишіть те, що бачите і відчуваєте. Пишіть розкуто й впевнено, так щоб не губити початкове враження від об'єкту».

Не бійтеся перед обличчям природи, будьте сміливими, навіть ризикуючи обманутися і наробити купу помилок. Потрібно мати лише одного вчителя – природу, з нею потрібно завжди радитися».

Для більшості сюжетів імпресіоністів характерно милі, утішні сюжети: танці, купальниці, квіточкі. Слово сюжет імпресіоністи не терпіли і завжди говорили «мотив». І свої мотиви Е.Дега шукав в будинках терпимості частіше чим на скачках і за лаштунками театру.



Е. Дега «У лазні» 1886 р.



К. Піссаро. «Бульвар Монмартр. Зимовий ранок», 1897 р.



К. Піссаро. «Бульвар Монмартр. у Парижі», 1897 р.



А. Сіслей. «Міст у Морі. Ранок» 1891 р.



А. Сіслей. «Вечір у Морі, кінець жовтня» 1888 р.

Постімпресіонізм Творчість Поля Гогена

Поль Гоген – суперечлива людина і видатний художник, геній який аж ніяк не обмежується портретами смаглявих таїтянок.

Чим нас чіпляє картини Гогена? Я спочатку трохи «зависла», а потім зрозуміла, що чіпляє він мене, мабуть, так само, як чіпляв людей і сто сорок років тому і пізніше аж до сьогоднішнього дня, провокуючи реакцію на незвичайну естетику.

Ця риса перестала бути головною за десятиліття занять мистецтвом, але вона є. І у неї була колись реакція, схожа на те, що зазвичай пишуть люди про незрозуміле мистецтво в інтернеті: «я не розумію, ну що це таке-то... фігури безглузді, малюнок незрозумілий, щось з пропорціями і естетикою. Але одного разу я зупинилася перед роботами Гогена в залах імпресіоністів в ДМІІ ім. Пушкіна, і буквально заціпеніла. У мене почав складатися новий «пазл», і вхід цей трапився через симфонію кольору. Колірні поєднання на його полотнах не просто «яскраві, майстерні, приголомшливі, унікальні, новаторські». Вони просто перевертають все всередині, якщо дати собі все це увібрати і відчути, зупинитися трохи довше звичайного, не побігти повз, не піддатися першими оцінками. Трохи помовчати, а потім спробувати називати те, що бачимо.

Дивлячись на зовнішність П. Гогена ми розуміємо, що в ньому намішано різноманітна кров. У ньому була перуанська, іспанська і французька кров. Його прадід був багатим і впливовим перуанським полковником Москосо. Коли він жив і працював в Іспанії, він познайомився з жінкою Терезою, з якою певний час жив громадянським шлюбом. Разом вони переїхали в Париж.

Їхня донька вийшла заміж за Шазалю – художника, гравера, графіка (це був прадід Гогена). Те що Поль Гоген став художником було генетично закладено.

П. Гоген розповідав, що «усякий раз його доля підштовхувала до безодні, але на самому краї його щось утримувало».

Народився художник у родині журналіста Кловіса Гогена, республіканця, і через певні політичні події родині прийшлося від'їхати в Перу. Коли вони під'їжджали до Перу, батько Гогена помер від серцевого нападу. Родичі Москосо прийняли вдову із сином дуже гарно. П'ять років вони жили в розкішних умовах.

Багате середовище Перу, природа, рослинність, тварини сформували образний світ Гогена. Після перуанського повстання Гоген з родиною знову переїхав у Францію в Орлеан.

Ці події важливі для нас для розуміння його творчості, того невгамовного поштовху характеру, який підштовхував до певних зрушень у його долі.

Більше того ці події життя ніяк не натякали на те, що Гоген стане художником. Більше того, коли мати спитала його ким він хоче стати – він відповів «моряком». Коли майбутній художник не зміг поступити до військового училища він просто найнявся моряком, дослужився до звання лейтенанта й об'їхав увесь світ.

Після повернення в Париж Гоген на прохання матері знайомиться з Гюставом Роза, який був біржовим маклером і захоплювався мистецтвом. Гоген теж стає маклером, отримує статус, багатство і певне положення в суспільстві.

Зустріч з Мет Гат змінила його життя, він одружується, у пари з'являється 5 дітей і родинне життя було доволі благополучне. Багатий дім, високе положення... Проте Гоген відчуває невдоволення життям, він більше часу приділяє живопису, знайомиться з чудовим живописцем, педагогом Камілем Піссаро. Дружба з Піссаро вплинула на подальше його життя.

К. Піссаро казав що займатися живописом неможна в пів сили. Якщо ми чомусь бажаємо віддатися повністю – ми повинні приділяти цьому весь свій час.

П. Гоген був чудовим брокером, проте криза у Франції, банкрутство на біржі, сприяли його рішенню звільнитися з роботи і стати вільним художником.

Початок творчості П. Гогена ознаменується захопленням імпресіонізмом і ранні роботи саме написані в цій манері. Він вже був прийнятий до кола Едуарда Моне, який разом із іншими друзями-художниками збиралися в кафе Гербуа, де вони запекло сперечалися про мистецтво, стиль, живопис.

Мода на імпресіонізм поступово втихала, поступово ширився модерн і мода на японське мистецтво. П. Гоген був прихильником простоти, намагався прийти до джерел, відійти від салонності, неприродності, неприродність, недійсність яка царювала в мистецтві Парижа.

П. Гоген розумів, що все що робилося в сучасному на той час класичному мистецтві лише робить спроби відтворити реальність і потрібна революція в мистецтві. Він стверджував що художник створює нову реальність. Первісне, народне мистецтво відрізняється не витіватістю, воно живе, розвивається за своїми законами самим живим чином, як рух ріки, і рухається в непередбачуваному напрямі.

Внутрішня первозданність П. Гогена визначила його вибір у живописі, він зробив першу спробу від'їхати з Парижа, в порт Авен, щоб малювати вільно, самобутньо. Там він створює свою школу (майстерню) і знайомиться зі своїм майбутнім учнем Емілем Бернаром, який на Гогена зробив неоціненний вплив. Е. Бернар, на той час знаходився під впливом японського мистецтва, зокрема гравюру, і намагався писати в спрощеному стилі. Він замість пуантилізму використовував п'ятьма широкими плямами, полосами і саме цей прийом був застосований Полем Гогеном у «Пейзажі в Ле Поулду»

З цієї картини проявляється його власний стиль «Я кладу колір пляму за плямою, як мені хочеться, як бачу, як відчуваю, у результаті я отримую необхідну якість, що створює в мені відчуття гармонії».

Гармонія кольорових плям впливає на нас одразу, допомагаючи вдивитися більш пильно в картину. Принцип від загального до частки вважається принципово важливим у будь яких розмовах про мистецтво.



П. Гоген. «Пейзаж в Ле Поулду» 1890 р.

Достоїнство Гогена в тому що він знаходить міру між необхідністю показати загальне і потім в цьому загальному приділити уваги часткам. Саме картина «Пейзаж в Ле Поулду» є показовим у цьому аспекті.

Близько 1888 року імпресіоністичне мистецьке спрямування не задовольняє прагнень Гогена та його інтересу до архаїчних, примітивних форм вираження, а також прагнення до містичного.

Наслідуючи приклад Е. Бернара і розвиваючи його досліди ще далі, П. Гоген пише знакову картину цього періоду «Ведіння після проповіді» або «Боротьба Якова з ангелом» (фр. La Vision après le Sermon (La Lutte de Jacob avec l'Ange)) 1888 року, яка згодом стане своєрідним художнім маніфестом нового спрощеного і експресивного стилю, який мистецтвознавці назвуть синтетизмом Гогена.

Разом з П. Гогеном у Бретані (кін. 1880-х і поч. 1890-х рр.) працює група друзів-художників, що згодом отримали назву «Школа Понт-Авена».

Враження від поїздок 1886-1888 років у Бретань, Панаму і Мартініку, спілкування з художниками і знайомство з новітніми художніми концепціями надали в розпорядження Гогена масу творчих ідей, що викликали значні зміни в його стилістиці і привели до подолання колишніх імпресіоністських впливів.



П. Гоген. «Ведіння після проповіді» 1888 р.



П. Гоген. «Ван Гог рисуєт Подсолнухи», 1888 р.

«Ведіння після проповіді» свідчить про прагнення Гогена до особистого тлумачення релігійних тем, а також до символічних аспектів живопису. Завдяки знайденому стилю художник стає визнаним лідером нового напрямку в живописі, що отримав назву синтетичний символізм.

Сюжетом картини художник вибрав боротьбу біблійного героя Якова з ангелом. Мотив був запозичений у японського художника Кацусіки Хокусая (зображення жінок, неприродно нахилене дерево, фігури що борються). Розподіл по діагоналі композиції полотна стовбуром дерева викликає асоціацію з гравюрою Утагава Хіросіге.

При написанні цього полотна П. Гоген використовував художні новації клуазонізму, виникнення якого пов'язують з Луї Анкетеном і Емілем Бернаром.

Суть клуазонізму полягає в тому, що все полотно поділяється на кілька площин різного кольору відповідно до фігур, що зображуються. Кожна з цих площин окреслюється широкою контурною лінією, що вигадливо згинається, як в емалях пластинками або у вітражах — свинцевими перегородками (профілем). Головна роль у клуазонізм відводиться чистим контрастним кольорам, які надають художній площині особливий декоративний ефект, піднімаючи лінію горизонту і руйнуючи звичну перспективу натурального



П. Гоген. «А ти ревнуєш?у» 1892 р.

простору. Таким чином, робота художника стає схожою на перегородчасті емалі.

Гоген спочатку хотів передати картину в дар місцевій церкві, але там відхилили цю пропозицію. Після цього художник направив її в Париж Тео Ван Гогу для продажу. А з 1925 року картина зберігається в Національній галереї Шотландії в Единбурзі.

Зазнаючи з дитинства потяг до екзотичних місць і вважаючи цивілізацію «хворобою», П. Гоген, який прагне «злитися з природою», у 1891 р. поїхав на Таїті, де написав 80 полотен. Після короткочасного (1893-1895) повернення до Франції, через хворобу та відсутність коштів він назавжди поїхав до Океанії — на Таїті. У 1901 році один перебрався на острів Хіва-Оа (Маркізьські острови) і працював на повну силу: писав пейзажі, оповідання, працював журналістом. Незважаючи на хвороби, бідність і депресію, що призвела його до спроби самогубства, найкращі свої роботи П. Гоген написав саме там. Спостереження за реальним життям та побутом народів Океанії сплітаються в них із місцевими міфами.

Зоряна ніч Ван Гога

Невимовна краса космосу — все про картину «Зоряна ніч». Далекі, холодні та прекрасні зірки завжди приваблювали людину. Вони вказували шлях в океані або пустелю, віщували долю окремих людей і цілих держав, допомагали досягнути закони світобудови. А ще нічні світила здавна надихали поетів, письменників та художників. Картина ван Гога «Зоряна ніч» — одна з найбільш суперечливих, загадкових і зачаровуючих робіт, що оспівують їх красу.

Вінсент Віллем ван Гог народився 30 березня 1853 року на півдні Голландії в родині протестантського пастора. Родичі описували хлопчика як примхливу, нудну дитину з дивними манерами. Втім, поза домом він частіше поведився задумливо і серйозно, а в іграх виявляв добродушність, люб'язність і співчуття. Автопортрет художника, 1889 р. У 1864 р. Вінсента відправили в школу-інтернат, де він вивчав мови та малювання. Втім, вже в 1868 році він залишив навчання, повернувшись до рідної домівки.

З 1869 р. юнак працював дилером у великій торгово-художній фірмі, якою володів його дядько. Там майбутній художник почав серйозно цікавитися мистецтвом, часто відвідував Лувр, Люксембурзький музей, виставки та галереї. Але через розчарування в любові він втратив бажання працювати, натомість вирішивши стати священиком, як батько. Так, в 1878 р. Ван Гог займався просвітницькою діяльністю в шахтарському селищі на півдні Бельгії, наставляючи парафіян і навчаючи дітей. Втім, єдиною справжньою пристрастю Вінсента завжди залишався живопис. Він стверджував, що творчість — найкращий спосіб для полегшення людських страждань, який не в силах перевершити навіть релігія. Але подібний вибір нелегко дався художнику — його усунули з посади проповідника, він впав у депресію і навіть провів деякий час в психіатричній лікарні. Крім того, майстер страждав від невідомості та матеріальних нестатків — охочих купити картину Ван Гога майже не було.

Однак саме цей період пізніше назвуть розквітом творчості Вінсента Ван Гога. Він старанно працював,

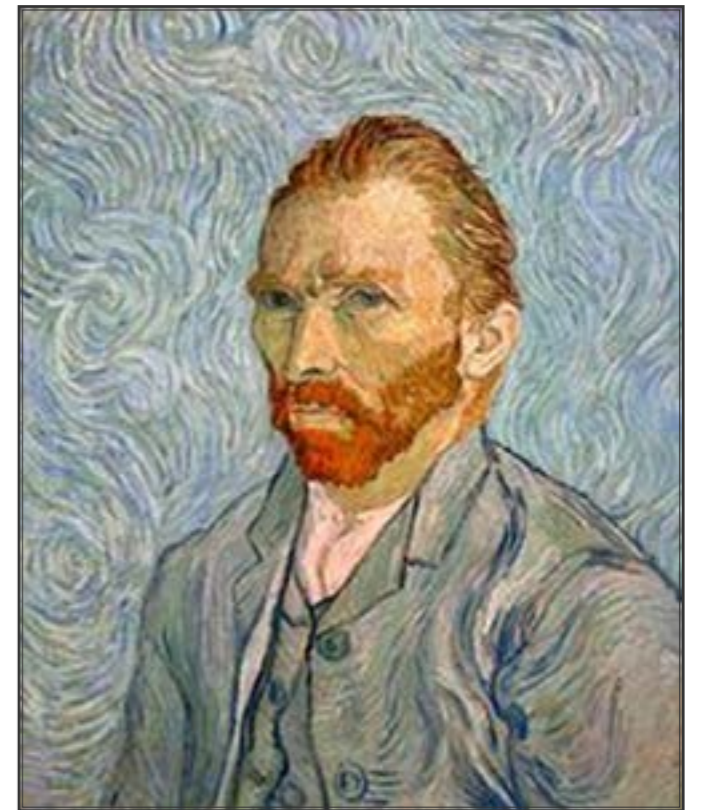
менш ніж за рік створивши понад 150 полотен, близько 120 малюнків і акварелей, безліч ескізів. Але навіть серед цієї багатой спадщини робота «Зоряна ніч» вирізняється своєю неординарністю та виразністю. «Зоряна ніч» уперше згадується в листуванні Вінсента з його братом. Художник розповідає, що прагнення зобразити зірки, сяючі на небі, продиктовано недостатністю віри. Згодом він також говорив, що нічні світила завжди допомагали йому мріяти. Подібна ідея виникла у Ван Гога вже давно. Так, схожий сюжет був написаний в Арлі (невелике містечко на південному сході Франції) полотном — «Зоряна ніч над Роною», але сам художник відгукувався про нього несхвально. Він стверджував, що опинився не в силах передати казковість, ірреальність та фантазмагоричність світу.

Картина «Зоряна ніч» стала для Ван Гога своєрідною психологічною терапією, яка допомагала перемогти депресію, розчарування і тугу. Звідси й емоційність витвору, і його яскрава колористика, і використання імпресіоністських прийомів. Але чи є у полотна реальний прототип? Відомо, що майстер писав його, перебуваючи в Сен-Ремі-де-Прованс. Однак мистецтвознавці визнають, що розташування будинків і дерев не відповідають реальній архітектурі селища. Настільки ж таємниче показані сузір'я. В панорамі що відкривається перед глядачем можна побачити типові особливості як північних, так і південних французьких регіонів. Тому варто визнати, що «Зоряна ніч» — дуже символічна робота. Її не можна трактувати буквально — можна лише шанобливо милуватися картиною, намагаючись досягнути її приховані смисли. Репродукції Вінсента Ван Гога в інтер'єрі.

Символи та тлумачення — що зашифровано в зображенні «Зоряна ніч»? Перш за все, критики намагаються зрозуміти, що означає кількість нічних світил. Їх ототожнюють і з Вифлеємською зіркою, що знаменувала народження Месії, і з 37 главою з Книги Буття, в якій йде мова про сні Йосипа: «Я бачив ще сон, ось, Сонце, і Місяць, і одинадцять зірок поклоняються мені». І зірки, і півмісяць оточені яскравими сяючими німбами. Це космічне світло опромінює неспокійне нічне небо, в якому обертаються дивовижні спіралі.

Стверджують, що в них зображена послідовність Фібоначчі — особлива гармонійна комбінація чисел, яка трапляється як в людських творіннях, так і в живій природі. Наприклад, розташування лусочок на ялиновій шишці та насіння соняшнику підпорядковується саме цій закономірності. Проглядається вона і в роботі Ван Гога. Силуети кипарисів, що нагадують полум'я свічки, ідеально врівноважують бездонне небо і мирно сплячу землю. Вони виступають посередниками між безупинними рухами таємничих космічних світил, що створюють нові світи, і простим, пересічним провінційним містечком.

Мистецтвознавець Елберт Боайм крім Венери виявляє на картині сузір'я Овна [1, р. 88], а також припускає, що спочатку Ван Гог мав намір зобразити опуклий Місяць, що зростає, але потім повернувся до традиційного півмісяця, ореол навколо якого є залишком початкової версії. На думку Боайма, Ван Гог міг бути знайомий із популярними ілюстрованими



Ван Гог Автопортрет, 1889 р.

публікаціями Фламмаріона з малюнками спіральних туманностей, як тоді називали спіральні галактики. Боайм інтерпретує закручену постать у центрі як спіральну галактику чи як комету [1, р. 89], стверджуючи, що єдиними нереалістичними елементами на картині є село та інші завихрення у небі, які можуть висловлювати відчуття Ван Гогом живого динамічного космосу [1, р. 92].

Замальовка галактики Вірій, виконана Вільямом Парсоном за 44 роки до картини Ван Гога. Гарвардський астроном Чарльз Уїтні, що показав подібність спіралі в центрі картини із замальовкою галактики Вірій, зробленої Вільямом Парсоном в 1845, вважає завихрення в небі зображенням містралю (який вкрай негативно вплинув на здоров'я Ван Гога за 27 місяців, що він провів у Провансі, а світлу смугу над лінією гір — ранковою зорею [1, р. 89].



Ван Гог «Зоряна ніч над Роной», 1888 р.

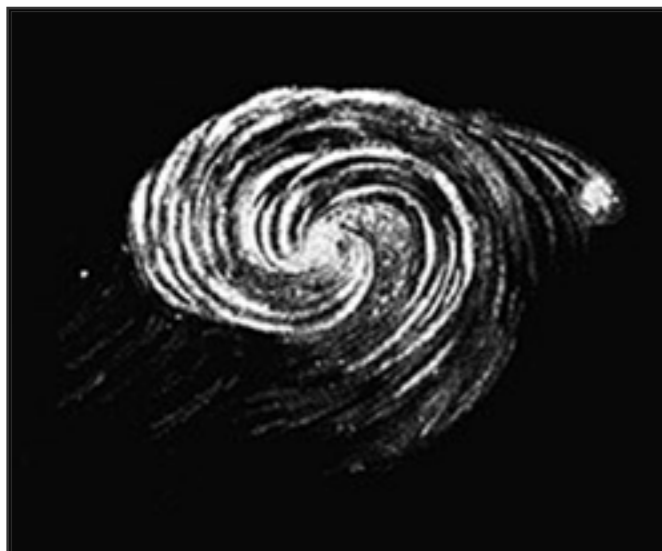


Ван Гог «Зоряна ніч», 1889 р.



Галактика Вірій та її компаньйон

Чи вкладав Ван Гог особливий символічний зміст зображення кипарисів, залишається предметом дискусій. Через тиждень після завершення «Зоряної ночі» він пише Тео: «Кипарис завжди займають мої думки. Мені хочеться щось зробити з них, як із соняшниками, і мене дивує, чому це досі не виходить» [2]. У тому ж листі він згадує про два етюди з кипарисами в зелених відтінках, з чого



Замальовка галактики Вірій виконана лордом Уільямом Парсоном Россом за 44 роки до картини Ван Гога

можна зробити висновок, що Ван Гог цікавили швидше зовнішні властивості дерев, ніж символічні конотації. Крім символіки, пов'язаної зі смертю, мистецтвознавці трактують кипарис «Зоряної ночі» як неявний символ людських устремлінь [3, р. 100], або як власне прагнення художника до Нескінченного неортодоксальним шляхом, або як природний обеліск, що забезпечує зв'язок між небом і землею.

Ван Гог написав «Зоряну ніч» напередодні нападу гострого психічного розладу в липні 1889, існує думка, що передвісники хвороби володіли художником під час роботи над картиною, коли, перебуваючи в стані загостреного сприйняття реальності, він віддався силі уяви і побачив нічне небо таким, яким його до цього ніхто не бачив [4, р. 762].

Література:

1. Boime, Albert (December 1984). «Van Gogh's Starry Night: A History of Matter and a Matter of History». Arts Magazine.

2. Vincent van Gogh : March 30th—July 29th 1990. Milan: Mondadori, 1990. Letter 777: To Theo van Gogh. Saint-Rémy-de-Provence, between about Friday, 31 May and about Thursday, 6 June 1889. Vincent van Gogh: The Letters. Van Gogh Museum. «This morning I saw the countryside from my window a long time before sunrise with nothing but the morning star, which looked very big».

3. Schapiro, Meyer. Vincent van Gogh (неопр.). New York: H. N. Abrams (англ.)рус., 1950.

4. Naifeh, Steven and Gregory White Smith (2011). Van Gogh: The Life. New York: Random House.

Фовізм та Анрі Матісс

Анрі Еміль Бенуа Матісс народився 31 грудня 1869 в місті Ле-Като. Мистецьку освіту отримав в Парижі в академії Жюліана (1891), потім в Школі декоративних мистецтв (1893) і в Школі витончених мистецтв (1895–1899 рр.). Спочатку він, як багато учнів того періоду, займався копіюванням творів старих голландських і французьких майстрів. Проте надихнувся роботами Сіньяка і впливом неоімпресіонізму, мистецтвом Арабського Сходу, Гогеном і давньоруським іконописом.

У період з 1905–1907 років Матісс очолює новий художній напрям – фовізм. На початку ХХ століття в роботах художника простежується вплив кубізму, а ось з 1920-х років вони відрізняються колористичним розмаїттям, безпосередністю і м'якістю.

Починаючи з 1930-тих років, Матісс поєднує декоративність фовізму з чіткою аналітичною побудовою композиції і тонким колірним нюансованим ладом.

У другій половині ХХ століття Матісс знайшов свій стиль в художньому мистецтві – лаконічний малюнок, контрастне поєднання колірних зон або перевага на полотні відтінків основного одного тону, а також тони, які не приховують фактуру полотна. Це чітко простежується в його панно «Музика», «Майстерня художника» і «Танець». У його творчості переважають такі мотиви – ідилічні сцени, танець, візерунки тканин і килимів, статуєтки, вази і плоди («Червоні риби» і «Натюрморт з раковиною»). Відмітна риса Матісса – оперування лінією. Він робить це досить

тонко, переривчасто, іноді лінія довга, заокруглена, прорізується чорний або білий фон («Теми і варіації», «Вірші», «Пасіфаї», «Вірші про кохання»). Його останньою роботою було оформлення вітражів домініканської капели чоток близько Ніцци в 1953 році.

Анрі Матісс цікаві факти

За фахом Матісс був юристом і навіть працював деякий час у адвокатській конторі. Батько Матісса був глибоко засмучений, коли син вирішив стати художником.

Коли Матіссу було 20 років, він переніс операцію з видалення апендициту. Ця подія сприяла тому, що Анрі почав цікавитися живописом. Коли він лежав в лікарні, його мати принесла синові фарби, щоб той не нудьгував. Після того як Матісс видужав, жити без живопису він уже не міг.

Дружив з Пікассо. Вони довгий час стежили за роботами один одного, давали їм однакові назви.

Дружина Амелі Парейр і незаконнонароджена дочка Маргарита були улюбленими моделями художника.

Матісс любив подорожувати – він відвідав Німеччину, Іспанію, Алжир, Марокко, Російську імперію, був на Таїті і приїжджав до Америки. Виставлявся дуже часто – в Берліні, Нью-Йорку, Ніцці, Санкт-Петербурзі, Парижі, Мадриді.

Матісс мав проблеми із зором і тому його приваблювали геометричні, спрощені, майже схематичні форми мистецтва. Останні роки свого життя художник провів у інвалідному кріслі і ліжку. Коли він тривалий час не міг стояти, то почав створювати шедеври за допомогою кольорового паперу і ножиць. Коли його бажання малювати долало, то він прив'язував до довгої палиці олівець і малював в ліжку, як у свій час робив О. Ренуар.

Картина «Танець» вражає виразністю, адже художник використав лише три фарби: синю, зелену та червону. Картина, що зберігається в Санкт-Петербурзі – це друга версія «Танцю», більш відома. Перша знаходиться у музеї Нью-Йорка.

«Танець» – одна з трьох декоративних панно, замовлених А. Матіссу російським меценатом і колекціонером Сергієм Івановичем Щукіним в 1908 р. для свого будинку в Москві. Крім «Танцю», так само була задумка прикрасити будинок панно «Музика» та «Купання, або медитація».

«Коли мені потрібно було зробити танець для Москви, я просто вирушив у неділю до Мулен де ла Галетта. Я дивився, як танцюють. Особливо мені сподобалася фарандола... Повернувшись до себе, я написав мій танець чотириметрової довжини, співаючи той самий мотив», — розповідав Матісс.

Вважається, що сюжет «Танцю» нав'яний враженнями від російських сезонів Сергія Дягілева, але за іншою версією надихався художник грецьким вазовим живописом. Але композицію все ж таки запозичив у Лукаса Кранаха Старшого з «Золотого віку».

«Танець» А. Матісса – втілення ритму та експресії ХХ століття. П'ять оголених постатей злилися в одне ціле, вони живуть однією музикою, одним моментом,



А. Матісс. «Синя оголена» 1938 р.

одним подихом. Полотно буквально передає душу танцю, емоцію руху. Є лише танець, лише його стрімкий вихор.

Робота була представлена в Парижі в Салоні 1911. Оголеність фігур і відкритість їх поз, що не приховують безсоромної наготи, викликали обурення. На прохання С. Щукіна художнику навіть довелося зафарбувати статеві ознаки своїх персонажів.

Картини з щукінської колекції, після революції були конфісковані державою і до середини ХХ століття пролежали замкнені у підвалах, побачивши знову світло лише після смерті А. Матісса.

Вплив картин Матісса на глядача неймовірний: кольори волають і кричать. Колірні контрасти різко виділені та підкреслені. У роботах художника колір настільки переважає над малюнком, що можна сказати: саме він, колір — справжній герой змісту картин.



А. Матісс. «Полінезія», 1947 р.



А. Матісс. «Танець», 1910 р.

У «Танці» (а також другому панно, виконаному А. Матісом для С. Щукіна, – «Музиці») знаходить вираз ідея мистецтва, найбільш близькою до філософії Фрідріха Ніцше, – ідея аполлонічного та діонісійського початку мистецтва.

Персонажі цих панно віддаються танцю та музиці із самозабуттям творчого акту. Тему ансамблю можна сформулювати як взаємини людини із життям у вигляді мистецтва.

У «Танці» є спроба віднести героїв А. Матісса не до реального світу, а символічного ряду. Символісти танець-хоровод перетворився на звичайну тему так званої Belle époque, Прекрасної епохи, як охрестили кінець XIX століття. Мотив знаходив природний вираз у замкнутій формі, улюбленої форми художників модерну: з неї легко було витягувати ті гнучкі лінії, без яких модерн немислимий.

Первісні танці є проявом магії, найдавнішим актом творчості, втіленим перемоги життя над смертю. Дослідниками символіки у давніх культурах зазначено, що поєднання рук у танцях означало союз землі та неба. Завдяки мистецтву (чи танцю, чи музиці) людина робилася причетною до цього союзу. Земля і небо у А. Матісса не просто фон, а скоріше протагоністи дії. Ми бачимо одну й ту саму кольорову гаму в ансамблі «Танця» та «Музики».

Червоний в цих картинах стає символом внутрішньої спеки, вогню. Через його поєднання із



А. Матісс. Лукас Кранах. «Золоте століття» фрагмент, ок 1530 р.

синім та зеленим художник об'єднав людину, небо та землю. Пагорб, гора також традиційно символізували союз землі та неба, тому пов'язувалися з піднесенням у царство духу. Тим самим тональність щукінських панно відповідала тамному символічному змісту.

Вважається, що планувалося створити третє полотно — «Купання» (або «Медитація»), але чи то будинок Щукіна був замалий — лише два поверхи, — чи після скандалу, що розгорівся, замовник вирішив пригальмувати художника. У результаті третє панно так і залишилося в начерках.

Пабло Пікассо

Напевно, в найглухіших куточках дощових лісів і ті краєм вуха чули про великого Пабло Пікассо. Звичайно, його творчість не всім подобається, проте талант не приховаєш, і навіть противники Пікассо поважають його. Пропонуємо десять цікавих фактів про видатного художника.

Факт перший. При народженні Пабло вважали мертвим - настільки слабкою народилася дитина. У матері були дуже важкі пологи, і це не могло не позначитися на спадкоємцеві. Акушерка навіть пішла повідомляти матері дитини сумну новину про те, що немовля народилося мертвим. Проте дядько Пікассо любив сигари, і навіть в кімнату, де лежав «мертвий» племінник, увійшов, тримаючи в роті димлячу сигару. Недовго думаючи, дядько випустив струмінь диму в обличчя немовляти, а той відреагував плачем.

Факт другий. При хрещенні Пікассо отримав ім'я, яке складається з 23 слів. Повністю воно звучить таким чином: Pablo Diego José Francisco de Paula Juan Nepomuceno María de los Remedios Cipriano de la Santísima Trinidad Martyr Patricio Clito Ruíz y Picasso.

Факт третій. Першим словом, яке вимовив хлопчик, було «PIZ» - скорочення від «LAPIZ» («олівець» іспанською). Батько Пабло, художник по професії, почав виховувати в синові художника, починаючи з 7 років. Проте батько Пікассо присягнувся відмовитися від свого покликання, коли синові виповнилося 13 років - вже тоді він перевершив свого батька (до речі, професора мистецтв).

Факт четвертий. Першу картину художник намалював в дев'ятирічному віці, це був вершник, на коні, який брав участь в кориді. Вже в 15 років Пікассо створив свій перший шедевр - картину із зображенням своїх рідних біля вітаря.

Факт п'ятий. Художник з дитинства був дуже запальний, і його постійно карали. Темперамент художника з віком ставав все ексцентричніший, але його талант не зникав, а ставав тільки яскравішим.

Факт шостий. Першу серйозну роботу Пікассо отримав, уклавши контракт з продавцем картин Реге Мепаш з Парижу. Це приносило йому 150 франків (на сучасні гроші приблизно 750 доларів США - зрозуміло, в перерахунку).

Факт сьомий. У 1909 році молодий Пікассо і його друг винайшли кубізм - правда, назву придумали не вони, а французький критик, який зауважив, що картини Пікассо наповнені кубиками.

Факт восьмий. Пікассо був незвичайно багатий, і залишив після себе тільки нерухомості на півтора мільярди доларів. Його картини взагалі неоціненні.

Зараз деякі твори Пабло Пікассо оцінюють в сотні мільйонів доларів.

Зокрема восени 1909 р. Пабло Пікассо створив знамениту скульптуру «Голова жінки (Фернанда)», одночасно використовуючи негативний і позитивний простір. Більше того, знаний модератор європейського модернізму, американська письменниця Гертруда Стайн (Gertrude Stein, 1874-1946) вважала однією з перших кубістських картин полотно «Водойма (Резервуар у Хорта-де-Ебро)» («Le réservoir, Horta de Ebro»), створене Пабло Пікассо наприкінці 1909 р.

Особливості стилю модерн

Символізм дуже вплинув на вибір сюжетів та їх тлумачення в модерні. Для мистецтва модерну притаманна зацікавленість міфологічними персонажами та алегоричними мотивами. Міф, що виявився засобом переосмислення реальності, вимагав від художника потрійної умовності: самого міфу, історичної епохи та живописної мови.

Німецькі, французькі, бельгійські символісти часто зображували сфінкса — ідеального героя для художників модерну, героя, що поєднав в собі жінку, птаха та лева. Популярні були кентаври, що втілювали ідею чоловічої сили. Для модерну було важливо, щоб міфологічний герой відбивав природну сутність людини. На картині М. Врубеля «Царівна-Лебідь» жінка-птаха, що зберегла чарівну жіночу красу та набула привабливості м'якості лебедя, постає в рамках театральної сцени, ніби подвоюючи тим самим умовність, притаманну мистецтву модерну. Поряд з міфом, як його молодша сестра, розташувалася казка.

Полюбили художники модерну також відтворювати та інтерпретувати мову чужих культур, пропускаючи всі явища крізь призму індивідуального «Я» (О. Бенуа, К. Сомов, Л. Бакст та інші); інтерпретувати чужий задум у інших видах мистецтва, наприклад, в книжковій графіці, декораціях, театральних виставах. Частіше за все образи в модерні видобуваються не безпосередньо з життя, а з мистецтва і несуть на собі тягар історико-художніх асоціацій. Звертаючись до першоджерел цілісно-поетичного сприйняття світу в міфі, казці, минулому, майстри модерну шукали закони художнього перевтілення реальності.

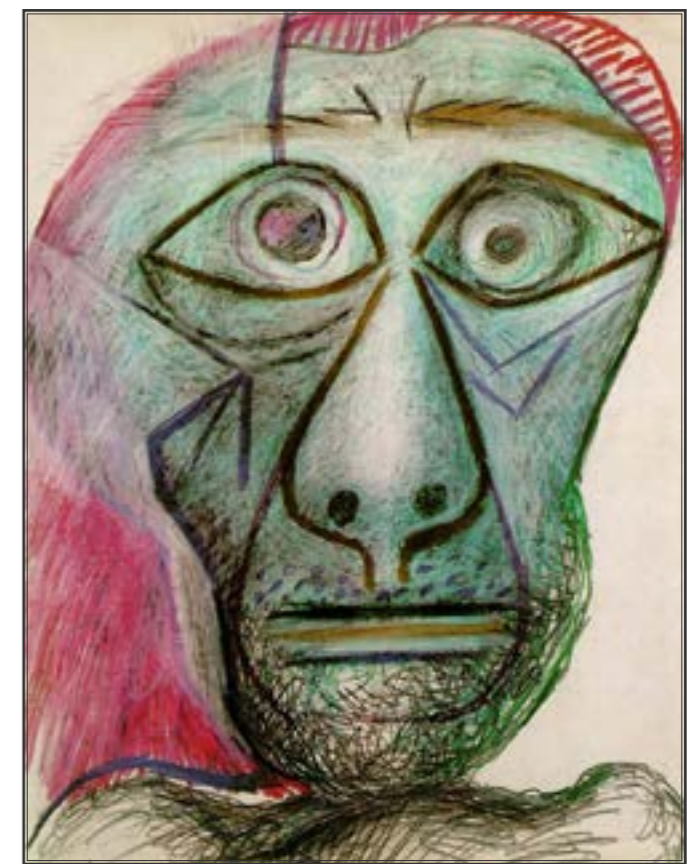
Популярними темами та сюжетами модерну були ідея росту, вияву життєвих сил, поривання, безпосереднього, несвідомого почуття, прямий вираз стану душі, пробудження, становлення, розвитку, молодості, весни. Причому, виявляючи людську пристрасть, її бурхливість і взагалі будь-який стан, майстер модерну доводить її до межі можливого. «Бузок» Врубеля — це не натюрморт, не пейзаж. Для втілення стихії кольору важко підібрати назву жанру. У живопису ми знаходимо незліченну кількість «Вихрів» (як «Вихор» Ф. Малявіна 1906 р.), «Танців», «Вакханалій». Найбільш популярною моделлю межі століття стала славетна танцюристка Л. Фуллер, що уславилася своїм серпантинним танком. Ефект цього танка міститься у вправній та спритній маніпуляції драпуванням, що своїми вигинами повторювало рухи тіла. Саме цей танок Л. Фуллер був породженням



А. Матісс «Музика», 1910 р.



П. Пікассо, «Муза», 1935 р.



П. Пікассо. «Автопортрет», 1972 р.



П. Пікассо. «Танець», 1925 р.



П. Пікассо, «Купальниці» 1918 р.

стилю модерн. В. Серов у Росії писав Карсавіну, А. Павлову, Іду Рубінштейн; Ф. Малявін — «Танцюючих баб».

У славнозвісній картині «Весна» Ходлера показано пробудження почуття, становлення життєвих сил. Парафразом ходлерівської теми стала картина «Юність» Петрова-Водкіна.

Художники модерну часто шукали нагоди втілити любовну пристрасть. Популярним став мотив поцілунку, що буквально переходив від одного майстра до іншого. Відомий «Поцілунок» Беренса (1898 рік) подавав одне з перших рішень цього мотиву. Розташувавши в центрі дві голови, що злилися, він оточив їх пасмами волосся, перетвореного на візерунок, орнамент. Беренс звів мотив до знаку. Г. Клімт у картині з тією ж назвою (1911 рік) намагався врівноважити порив та абстрагований декоративізм. Жіноче обличчя повернуте до глядача і втілює жагу відверто, прямолінійно. Виразний варіант «Поцілунку» створює П. Пікассо в одній зі своїх перших робіт, «Побачення» (1900 рік), ще цілком обмежених рамками «Ар-Нуво». Нескінчені «Поцілунки» К. Сомова. Роден багаторазово творив свої «Поцілунки» у мармурі.

Модерн породив новий рід героїнь, здатних відверто виявляти своє почуття, свій внутрішній стан, вогонь своєї душі, полум'я любові, рух тіла. Жінка в екстазі — це мотив, що досить часто зустрічається в мистецтві модерну. Наприклад, в «Юдіфі» Г. Клімта тонкі кістляві пальці стиснуті у судомі, очі заковані, вії напіввідкриті. Модерн густо замішаний на вишуканій еротичності — приваблює не стільки відверта голизна, скільки голизна деформована та напівприхована довгим «русалячим» волоссям або незвичним вбранням.

Величезна кількість вказаних мотивів все-таки не означає, що іконографія модерну забарвлена лише в оптимістичні тони збудження, пробудження пориву. У самому пориві та екстазі крилася недосконалість, надрив, часом перенапруга. Радість пориву змішувалась з тривожним очікуванням. У модерні були поширені мотиви вмирання, безвиході, знемоги, відчаю. Знемогою душі пройнята більшість героїв М. Врубеля.

Однією з особливостей стилю модерн була орієнтація на органічні, природні форми. Причому, орієнтація на природне проходить крізь усі рівні модерну, від ідей «філософії життя», тяжіння до природності в людині (у П. Гогена, наприклад) до улюблених мотивів декору: лебеді, павичі, метелики і бабки, іриси й лілеї, латаття, стилізовані окреслення хмар і хвиль, хвилясте жіноче волосся. До того ж, в модерні ми не зустрінемо традиційного жанру пейзажу або натюрморту, де зображені квіти, дерева, тварини. Представника модерну цікавить не природа в цілому, а окремі її частини: квітка, листя чи пташка, що їх взято як ізольований предмет, умови існування їх не турбують художника.

Предмети, явища природи розумілись в модерні завжди в символістському, міфологічному плані. Лебідь звертала на себе увагу вишуканою красою, алегорією приреченості («лебедина пісня»). Павич



П. Пікассо. «Фігури на березі моря», 1931 р.

ще в Давньому Єгипті вважався символом міста Сонця, часто фігурував у християнській іконографії біля райського дерева життя, викликав цікавість своєю екзотичністю. Орхідеї чи лілеї символізували трагедію, загибель, смерть. Дзвіночки позначали бажання; соняшники — сонячне сяйво, своєрідну жагу до життя; троянда, нарцис — тендітність, красу; дерево — символ древа життя, пізнання тощо.

Весь процес формотворення у модерні імітував природні форми. У модерні поширилась мода на різноманітні вироби, що імітують квітку в склянці або вазі, букет. В Росії великим майстром цього жанру був П. Фаберже. Французький архітектор Гімар знайшов переконливу форму ліхтаря у вигляді горіха серед листя. Першокласними майстрами прикладного мистецтва модерну були Лалик, Тіффані, Беренс, ван де Вельде, Римельшмід, Макінтош та інші.

Органічне начало виявляє себе у гнучких ритмах та співвідношенні ліній і простору. З принципом орієнтації на природні форми пов'язана і така особливість модерну, як саморозвиток форм.

Гнуті, переплетені лінії й форми, що їх запозичено з рослинного світу, подають цей принцип самовідтворення, самостійного росту, внутрішнього руху ніби незалежно від бажання художника. В динаміці форм модерну існує спонтанність, стихійність, свавільність. Найбільш послідовно ця риса відобразилась в архітектурі А. Гауді. У його будинку Міла в Барселоні дах буквально всіяний вигадливими спорудами — це комини, що ростуть ніби гриби або величезні нарости. Вони ростуть вільно

— то відсуваються один від одного, то зближуються та юрмляться. В цьому будинку вільність росту виявляється й у трактовці стіни. Балкони та вікна з їх випуклими поверхнями ніби випирають із стіни, виростають з неї, примушують стіну «видиматися». А цей ріст завершується рослинним декором.

У живопису саморозвиток форм можна простежити в панно М. Врубеля «Богатир» 1898 року, де все охоплено стихійним ростом: ростуть трави, куці, листя; ніби з землі виростає кінч з вершиком. Тут нема жодного куточка, куди б не сягнуло зілля або гілка.

Стихійність, «віталізм», саморозвиток форм зумовлюють ще одну якість модерну — принцип динамічної рівноваги.

Ця якість модерну також пов'язана з його орієнтуванням на природний світ. Жива природа завжди творить динамічну рівновагу, не вдаючись до симетрії, яку ми найчастіше знаходимо у змертвілих явищах — мінералах, кристалічних утвореннях. Цей прийом знаходить найбільше відображення в архітектурі та декоративно-прикладному мистецтві. Наприклад, в доходних будинках симетрія фасаду часто порушується розташуванням брами з одного боку, зміщенням всередині сходів, що виходять на фасад великими вікнами, або зміщенням еркерів, що виступають. Модерн тяжів до синтезу мистецтв — це була його велика історична заслуга. Він вчинив опір виключній перевазі станкових форм, у яких мистецтво розвивалося після епохи Відродження, і дав поштовх пошукам монументально-декоративних



А. Гауд. Будинок Міла. (Барселона. Іспанія) 1906-1910 рр.

та просто декоративних, здатних естетизувати саме середовище людського існування.

Діячі модерну часто були в одній особі архітекторами, графіками, дизайнерами, декораторами та вміли водночас майструвати власними руками. Вони відродили багато забутих галузей і технік художньої праці: фреску, мозаїку, розписне скло, інкрустацію. Вони покращували побут шляхом внесення до нього краси. Синтез мистецтв у модерні краще за все виявив себе в театрі.

Оскільки для модерну дуже важливим є намагання романтично декорувати буденність, естетично перетворити її, він прагне рафінованої вишуканості: вигнутих, хвилястих форм, складних візерунків і, разом з тим, тут присутні асиметрія, порушення натуральних пропорцій, вертикальний злет за спіраллю, ажур. Архітектори модерну надавали будівлям вільної, різноманітної конфігурації, а особливо фантазували в галузі декору, де переважала хвиляста лінія — так званий «удар бича», за визначенням В. Орта. Він вважав цю лінію основою стилю і вперше застосував її. У образотворчому мистецтві стилістика модерну краще виявляє себе в графіці. Графічність, культ «чистої лінії» — характерна особливість модерну, і це не випадково. Мова лінії умовніша, ніж мова кольору та світлотіні. У природі відсутні лінії як такі. Імпресіоністи взагалі відмовились від контуру.

Останній — це більше знак предмета, ніж його натуральне зображення, а символізм, з якого веде свій родовід модерн, тяжів саме до знаків, натяків, інакомовності. Мистецтво модерну, зберігаючи впізнання зовнішніх форм, робить їх безтілесними, перетворює на орнамент, розташований на площині. Тут відчутно вплив східної гравюри з її витонченою лінійністю мініатюри, іноді — відлуння грецького вапняку.

Графічну мову модерну створив Обрі Бердслі в своїх ілюстраціях до «Соломії» О. Уайльда та в малюнках для журналу «Жовта книга». Його терпкі, елегантні графічні фантазії причаровували, здавалися нерукотворними, їх бісерна, тонка майстерність викликала подив професіоналів. О. Бердслі відокремив світло від темряви. Для світла — білий папір, для темряви — чорна туш і жодних

напівтонів. Лінія набула вражаючої сили. Почалась нова ера графіки та книжкової мініатюри. В картині культ лінії виявився у перевазі ритму. Не випадково в живопису модерну використовуються полотна витягнутого формату (Г. Клімт — «Соломія», «Юдіфь») або, навпаки, фризовподібні (М. Врубель — «Демон звержений»).

«Мир искусства» (1898-1927)

Художнє об'єднання, сформоване в Росії наприкінці 1890-х років. Під тією ж назвою виходив журнал, який видавався з 1898 року членами групи.

Передумови створення об'єднання. Художнє життя в Російській імперії наприкінці 1890-х років ускладнилося і набуло барвистості і неоднозначності. На авансцену мистецькому житті вийшла нова генерація художників, що розчарувалися в офіційному академізмі і критично ставилися до демократичного напрямку передвижників.

Нове мистецьке товариство виникло в Санкт-Петербурзі і спочатку поєднало кількох молодих людей, що мали різну і не завжди художню освіту (Олександр Бенуа навчався на юридичному факультеті Петербурзького університету. Сергій Дягілев і Дмитро Філософов - юристи за першою освітою, які закінчили Петербурзький університет).

Художників об'єднувала тяга до ретроспективізму, пошуки ідеалів у мистецтві епохи Петра I, в бароко середини XVIII століття, в ампірі часів Павла I. Пошуки ідеалів в мистецтві попередніх століть повернули митців до можливості перевідкриття художнього значення і спадщини бароко, російського рококо, раннього класицизму XVIII століття, ампіру і традицій садово-паркової архітектури російської садиби, до перевідкриття художнього значення старовинної архітектури, графіки, порцеляни, які перебували у стані занепаду і стагнації. Їхня мистецька концепція тяжіла до дворянської культури і культурних надбань Західної Європи.

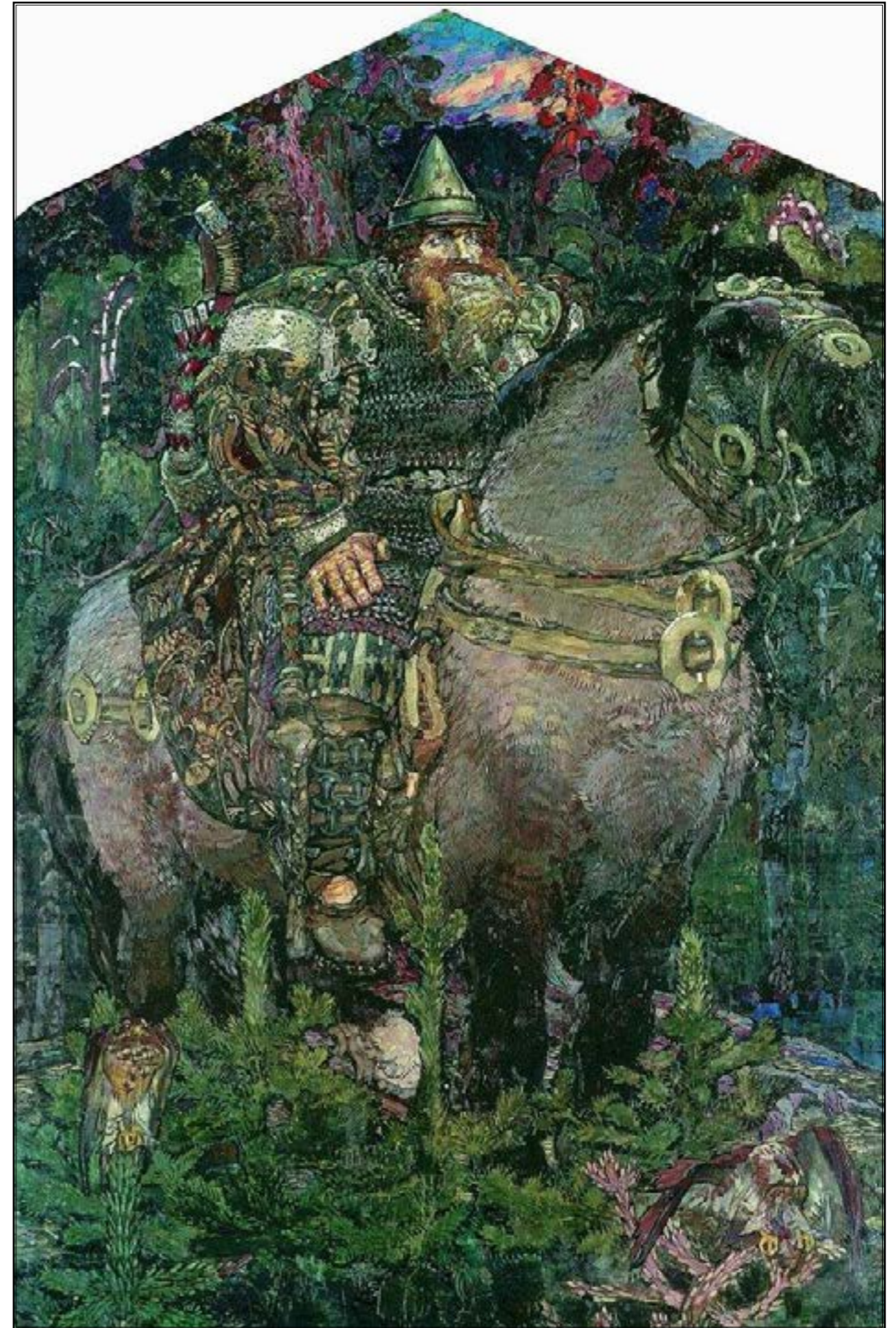
Критик В. Стасов, який підтримував рух передвижників вороже поставився до членів «Мир искусства» і бачив в їхній творчості ознаки декадансу. Керівництво Петербурзької Академії мистецтв намагалася на той час опрацювати компромісні рішення, бо теж відчувало кризовий стан південного класицизму і академізму. Саме через вимоги Академії покинули, не завершивши курсу, Олександр Бенуа і Костянтин Сомов. Леон Бакст навчався в Академії напівофіційно як вільний слухач.

Стан навчальних справ в Академії дещо поліпшило призначення ректором художника Іллі Рєпіна. Але Бенуа, Сомов, Леон Бакст продовжили вдосконалювати свою майстерність вже за кордоном.

Засновниками «Мир искусства» стали петербурзький художник О. Бенуа і театральний діяч С. Дягілев, при фінансовій підтримці княгині М. Тенішевой.

Об'єднання голосно заявило про себе, організувавши «Виставку російських і фінляндських художників» у 1898 році в Музеї центрального училища технічного малювання барона А. Штігліца.

Класичний період в житті об'єднання припав на



М.Врубель «Богатир», 1898 р.



Г. Клімт. «Поцелуй», 1907-1908 рр.

1900-1904 роки – у цей час для групи було характерно особлива естетична та ідейна єдність художніх принципів.

Художники: Л. Бакст, А. Бенуа, І. Білібін, І. Браз, І. Вальтер, Ап. Васнецов, Н. Досекіна, Е. Лансере, І. Левітан, Ф. Малявін, М. Нестеров, А. Обер, А. Остроумова, В. Пурвітіс, Ф. Рушіц, С. Світославський, К. Сомов, В. Серов, Я. Цюнглінського, а також видавець-редактор журналу С. Дягілев. Після 1904 року об'єднання розширилося і втратило ідейну єдність. У 1904-1910 роках більшість членів «Мир искусства» входило до складу «Союзу руських художників».

Після Жовтневої революції (1917 р) багато його діячі були змушені емігрувати. Об'єднання фактично припинило існування до 1924 року. Остання виставка «Мир искусства» проходила в Парижі в 1927 році.

Бенуа і журнал «Мир искусства»

У 1894 році Олександр Бенуа почав свою кар'єру теоретика і історика мистецтва, написавши розділ про російських художників для німецького збірника «Історія живопису XIX століття». У 1896-1898 роках і 1905-1907 роках він працював у Франції. Бенуа став одним з організаторів та ідеологів художнього об'єднання «Мир искусства», брав участь у новому художньому виданні, що мав ту ж назву журнал «Мир искусства».

Сам журнал був заснований С. Дягілевим, коли О. Бенуа у відраженні.

Проте з банкрутством С. Мамонтова журнал перестав фінансуватися і лише втручання В. Серова, допомогло у наданні журналу державної підтримки.

Густав Клімт

Густав Клімт народився в передмісті Відня, у

родині ювеліра і його батько привів йому не тільки любов до ювелірного мистецтва, але й любов до мистецтва в цілому. Батько покаже Клімту цінність живого матеріалу, цінність живого золота, дерева і цю повагу до ремесла з великої літери він збереже до кінця життя.

Г. Клімт належить до віденському варіанту європейського модерну. Модерн у принципі характеризується поєднанням витончених мистецтв і ремесла, поєднанням декоративно-прикладних речей і класичних живописців. Клімт класичний художник модерна, бо цей принцип він переносить на свої картини.

Г. Клімт був дуже прив'язаний до матері Анни Клімт і до кінця життя, незважаючи на великі гонорари за роботу буде жити з нею і сестрами, які створювали йому затишок і відчуття простору, в якому можна творити і працювати. Матір – для романтичного Клімта, розцінювалася як простір для творчості, і в цьому можливо криється його любов до жінки як токової.

Г. Клімт поступає у 1876 році до віденському художньо-ремісничого училища при Австрійському музеї мистецтва і промисловості де спеціалізується на архітектурній живопису. І цей діалог витончених мистецтв і ремеслі, художник пронесе до кінця життя. Згодом сюди ж поступає і його молодший брат (1877) Ернст, з яким вони разом утворюють артіль художників.

Приблизно з 3 курсу Г. Клімт отримує замовлення у свою артіль (розпис інтер'єру, ескіз сукні, посуду і т. п.). Згодом ця артіль отримує великий кредит довіри, з'являються великі замовлення (розписи Бургтеатру, Віденського музею історії мистецтв) і Г. Клімт починає забезпечувати себе сам. Ще під час навчання він показує свою майстерність і працездатність.

Г. Клімту і його друзям-художникам яким не було й 30 дозволяють розписати у головних інституціях Відня, йому дають ліміт довіри і можливостей, які художник буде з блиском використовувати.

Це такі роботи як «Театр Шекспіра» (інша назва Постановка «Смерть Ромео і Джульєти» в Лондонському театрі Глобус») для Бургтеатру. Він навчився малювати так щоб всім подобатися. Г. Клімт прекрасно розуміє форму, він може через рисунок її показати і виявити.

Відень кінця XIX ст. був надзвичайно «християнський», суспільство було на той час табуированим. І єдиною галуззю де Відень мінявся – було мистецтво.

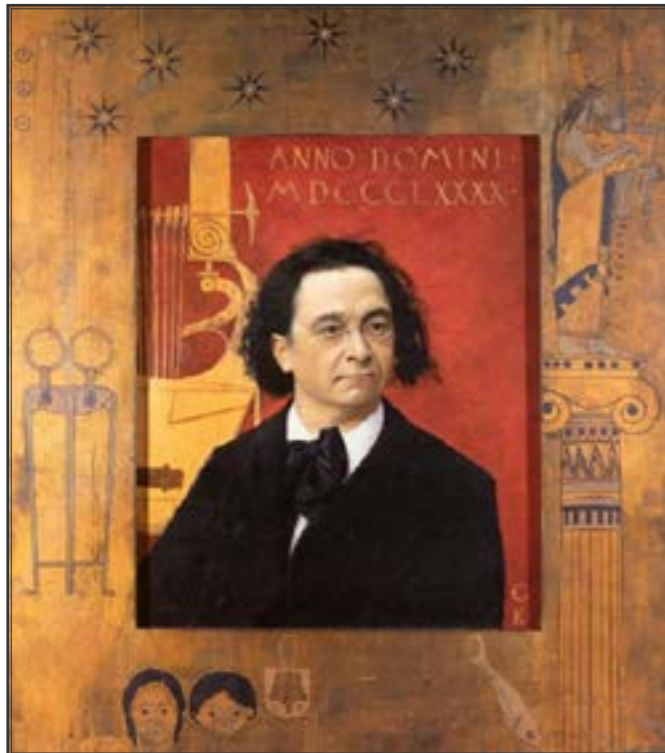
У розписах парадних сходінок музею історії мистецтв уже намічається його лінія зображення оголеного жіночого тіла. Раннє оголене тіло у творчості Г. Клімта – це тіло, що зображено класично, і показує ідеальний образ тіла. У цих роботах ми не бачимо плоти і крові, це ідеалізований образ тіла, який наближає нас до естетики античних скульптур. У цих роботах оголена натура позбавлена будь яких провокаційних деталей, які будуть з'являтися в його пізніх роботах. Г. Клімт за ці розписи отримує золоту медаль з рук Франса Йосифа, самого імператора і за пару років він стає головним художником Відня.



Г. Клімт. «Юдіфь I», 1901 р.



Г. Клімт. «Старий королівський театр» 1889 р.



Г. Клімт. «Портрет композитора Йозефа Пембауера», 1890 р.



Г. Клімт. «Портрет Кларі Клімт», 1880-1882 р.

«Старий королівський театр» цією картиною Г. Клімт фіксує своє значення в віденському суспільстві. Він малює глядацький зал, таку собі вітрину віденської аристократії. Це люди реально існуючі. На цю картину хотіли потрапити всі і вся аристократії пішла в майстерню до молодого художника. Клімт стає відомим на весь аристократичний Відень: його люблять, цінують, обожають.

Портрет композитора Йозефа Пембауера. Відень і музика – одне й те саме. У цьому портреті ми вже бачимо поєднання витонченого мистецтва і ремесла.

Перед нами фоторафічно випиране обличчя, напівтіні, тонові переходи, але портрет написаний на метафізичному, на абстрактному, майже символічному тлі. Часом живопис Г. Клімт схожий на іконопис. Що таке ікона – це чистий символ на нефізичному тлі. Для розуміння творчості Г. Клімта цього періоду потрібно згадати суть візантійського середньовічного мистецтва. Середньовічний художник показує нам символ людини, не реальну плоть і кров, а символ тіла, на абстрактному, ірраціональному тлі, який показаний золотом, золотим сянням.

Г. Клімт доклав максимум старань, щоб вигляд Пембауера вийшов непротим, представляв портрет генія, мистецтво якого не схильне до часових рамок, про що свідчать римські цифри, які вказують рік створення картини.

Окрім множинних «компліментів» на адресу музиканта, переданих за допомогою символів, Г. Клімт підкреслює, що таємниці буття, любові і смерті розкриваються під час роботи творчої особистості над своїм дітищем, і тільки цей процес дозволяє підібрати необхідний ключ. І цей портрет Йозефа Пембауера показує пієтет Клімта перед середньовічним мистецтвом і в цьому основа мистецтва модерну.

Епоха модерну повертається до початку європейського мистецтва, до тієї культури середньовіччя. Цей діалог між витонченим мистецтвом самого тіла і ремесло яке йде тлом далі буде розвиватися в творчості Г. Клімта.

Художник буде заповнювати тло орнаментом, як наприклад у портреті Адель Блох Бауер – де людське тіло наче впливає з орнаментального тла.

Художник – це творець, тому художникам модерну так було важливим підкреслювати цю творчість, особливо символами-завитками що нагадували народження життя.

У цьому портреті Г. Клімт показує Фльоге самодостатньою, він бачить у неї самоцінність жінки – творця, особистість і об'єкт життя.

Г. Клімт любив імпресіоністів, він привозив їх у Відень, і любов до імпресіоністів він не скривав. Імпресіонізм це живопис враження. Імпресіоністи першими почали вглядатися до реального світу і розуміти що світ це не статична картина, а живі переливи, калейдоскоп вражень, гра світла і тіні. Імпресіоністи перші сказали що трава не завжди зелена, а небо блакитне.

Трава в залежності від освітлення, гри світла, погодних умов може бути блакитно, фіолетовою, червоною і т. п.

Весь світ змінюється від освітлення, тож

імпресіоністи намагаються зафіксувати цю мінливість світу. Вони вглядаються у світ і створюють оптичний образ.

У пейзажах Г. Клімта з одного боку присутній імпресіонізм, а з іншого ретельна виписка деталей. Якщо вглядатися ми бачимо кожен травинку, кожен пелюстку і квітку. Його живопис скрупульозний, цей живопис формується не великими мазками, а шматок за шматком, фрагментом за фрагментом, мозаїкою. І це не випадкове. Мозаїка – це середньовічне мистецтво, вся епоха модерну обожає середньовічне мистецтво і прагне до нього.

І якщо дивитися в цілому, наприклад, на пейзаж «Квітучі маки» то у структурі полотна, структурі зображення ми побачимо мозаїку. Тут немає першого враження, першого мазка, це медитативний живопис, який формує поверхню полотна шматок за шматком. Це важливий естетичний принцип Г. Клімта, який ми побачимо далі в його живопису. Художник намагається природу структурувати, передати в максимальній точності, чіткості, різкості. Він заповнює весь простір полотна, не залишаючи нам повітря.

Тож вважається, що межа віків це момент неймовірно інтенсивного пошуку змісту, сенсу символу, це важливий момент переосмислення європейського живопису, культури самої себе.

Картина «Цілунок». Через невизначеність місця, що відбувається, здається, що зображена на картині пара переходить у невідомий час і простору космічний стан, по той бік усіх історичних та суспільних стереотипів та катаклізмів. Повна усамітнення та повернене назад обличчя чоловіка лише підкреслює враження ізоляції та відчуженості від глядача.

Деякі дослідники вважають, що на картині зображений сам художник зі своєю коханою Емілією Фльоге.

Марк Шагал

(Мойше Шагал, (Мойше Сегал) або Мовша Хацкелевич Шагалов; 24 червня (6 липня) 1887, Ліозно, (нині Білорусь) — 28 березня 1985, Сен-Поль-де-Ванс, Прованс, Франція) — білоруський і французький художник-авангардист і графік єврейського походження.

Батьки Марка Шагала мріяли, щоб син був бухгалтером чи прикажчиком. Однак він став художником зі світовим ім'ям, коли йому не виповнилося 30 років. Марка Шагала вважають своїм не лише у Росії та Білорусі, а й у Франції, США та Ізраїлі — у всіх країнах, де він жив та працював.

Марк Шагал народився у єврейському передмісті Вітебська 6 липня 1887 року. Початкову освіту він здобув удома, як і більшість євреїв у той час, вивчав Тору, Талмуд та давньоєврейську мову. Потім Шагал вступив до Вітебського чотирикласного училища. З 14 років він навчався малюванню у вітебського художника Юдея Пена. Метр єврейського ренесансу був академістом, працював у побутовому та портретному жанрі, а його учень, навпаки, схилився до авангарду. Але сміливі мальовничі експерименти юного Шагала настільки вразили досвідченого вчителя, що той почав займатися з молодим художником безкоштовно, а за деякий час запропонував юному Марку поїхати до



Г. Клімт. «Портрет Емілії Фльоге» 1902-1903 р.

Петербургу і вчитися у столичного наставника.

Після навчання у Ю. Пена, М. Шагал переїхав до Петербургу і протягом двох сезонів займався в Рисувальній школі Товариства заохочення мистецтв, яку очолював Н. Реріх.

У 1909–1911 роках М. Шагал продовжував заняття у Л. Бакста в приватній художній школі Е. Званцевої. Вчення у Бакста «не пішло»: Лев Самойлович висловився, що «... талановитий, але нехлюй і йде не тією дорогою». Жив Шагал дуже бідно, у ті часи працював ретушером. Але малював багато, дні й ночі безперервно. У Петербурзі написав свої відомі картини «Похорон» та «Народження». Там же, в



Г. Клімт. «Соняшник», 1905-1907 р.

Петербурзі, він знайшов свого першого справжнього шанувальника, відомого адвоката, депутата Думи Максима Вінавера. Вінавер придбав у М. Шагала дві картини і дав йому невелику стипендію для навчання у Парижі. М. Шагал потім все життя називав Вінавера своїм другим батьком.

У 1911 році на отриману стипендію Шагал їде в Париж з метою продовження навчання. У французькій столиці він познайомився з художниками і поетами-авангардистами. Париж Шагал полюбив одразу, називаючи його «другим Вітебськом». Оселився він у «гуртожитку» бідної богеми Монпарнасу — славетному дванадцятикутному «Вулику». Познайомився з усіма — Максом Жакобом, Гійомом Аполлінером, критиком Канудо Блезом Сандраром. У роботах цього періоду вже відчувається вплив Пікассо, Матісса й інших, хоча вже тоді творчість Шагала носить печатку яскравої і неповторної індивідуальності. Його роботи починають виставлятися в Парижі.

У 1914 році М. Шагала влаштовують персональну виставку в Берліні, але перед нею він вирішує з'їздити додому, у Вітебськ, на весілля сестри. У 1914 році М. Шагал повертається до Вітебська. Він розраховував на три місяці, але залишився на



М. Шагал. «Мости над Сеной», 1953 р.

10 років: війна, революція ... 25 липня 1915 року відбулося весілля художника з Беллою. Вона, дочка багатого ювеліра, чотири роки чекала «... якогось художника». У своєму щоденнику Шагал запише: «Жодної роботи не закінчую, поки не почую її «так» або «ні». У них виросла дочка Іда, згодом біограф і дослідник творчості М. Шагала.

У вересні 1915 року Шагал їде в Петербург (на той час перейменований в Петроград), поступає на службу у Військово-промисловий комітет. У 1916 році Шагал збирає єврейське товариство заохочення мистецтв, у 1917 році з родиною повертається до Вітебська. У тому ж році його призначають уповноваженим комісаром у справах мистецтв Вітебської губернії завдяки підтримці Луначарського, якого він знав по Парижу. Однак дуже скоро Шагал розчарується в новій художній політиці і повстає проти художніх ідей К. Малевича, відмовляється від посади і їде до Москви.

У 1920 році М. Шагал їде до Москви і за рекомендацією А. Ефроса влаштовується працювати в Єврейський камерний театр С. Міхеєлса (створення декорацій та костюмів для трьох п'єс Шолом-Алейхема).

У 1921 році художник працює викладачем у підмосковній єврейській трудовій школі-колонії III Інтернаціоналу для безпритульних у Малаховці. І весь час малює, день і ніч, і день і ніч безперервно. У 1922 році разом з родиною їде спочатку в Литву (у Каунасі проходить його виставка), а потім до Німеччини. Восени 1923 року на запрошення Амбруаза Воллара сім'я Марка Шагала їде в Париж. Того ж року у Берліні виходить книга його мемуарів «Мое життя». Він захоплюється мистецтвом гравюри, опановуючи тонкими виразними засобами. Велику зацікавленість творчістю М. Шагала виявляють сюрреалісти: А. Бретон називав його довоєнні твори зразками «загального ліричного вибуху». Як у графіці, і у живопису він відходить від впливу кубізму, його манера стає менш напруженою. Все більшого значення набуває колірна гама, що стала особливим мотивом щасливого бачення світу.

А в 1933 р. нацисти, що прийшли в Німеччині до влади, публічно спалювали картини художника. У 1935 р. Шагал відвідав Варшаву та Вільнюс (нині Вільнюс). Результатом поїздки став цикл «Розп'яття», який започаткував серію символічних творів, присвячених стражданню єврейського народу.

У 1937 році Шагал отримує французьке громадянство. У 1941 році керівництво Музею сучасного мистецтва в Нью-Йорку запрошує художника переселитися з контрольованої нацистами Франції у США, і влітку 1941 року сім'я Шагала приїжджає у Нью-Йорк. У 1944 році помирає дружина художника, Белла.

Роман із Вірджинією Макнілл-Хаггард, дочкою колишнього британського консула у США, розпочався, коли М. Шагала було 58 років, Вірджинії — трохи за 30. У них народився син Девід Макнілл. У 1947 році Шагал повернувся у Францію. Він влаштувався у Вансі та звертається до нових технік — кераміка та скульптура, вітражного мистецтва. Натхненний

Парижем, М. Шагал створює серії картин («Мости над Сеною» 1953. Кунстхалле, Гамбург).

У 1952 році він одружується з «Ваві» — Валентиною Бродською. Другий шлюб був щасливим, але Музою залишалася тільки Белла, він до самої смерті відмовлявся говорити про неї, як про померлу. Шагал так і не намалював жодного портрета Валентини, яка померла в 1997 році.

З 1955 р. розпочалася робота над «Біблією Шагала». У руслі цього циклу майстер створив велику кількість монументальних ескізів та композицій, за якими прикрасили будинки різних релігійних конфесій. Одночасно він створював світські декоративні композиції (розписи плафону Паризької опери, 1964 р. та Метрополітен-опера у Нью-Йорку, 1965 р.; мозаїки для університету в Ніцці та ін.) збагатив мову монументального мистецтва.

У 1973 році в Ніцці було відкрито музей Шагала, який присвячений головним чином біблійній темі. Художник був нагороджений найвищою нагородою Франції - Великим хрестом Почесного легіону (1977 р.), а на честь його 90-річчя відбулася персональна виставка в Луврі (за життя автора, всупереч правилам музею). У тому ж 1973 році художник приїжджає у СРСР на запрошення радянського міністерства культури. Відвідує Москву і Ленінград, проводить виставку в Третьяковській галереї, дарує Третьяковці і Музею образотворчих мистецтв ім. О. С. Пушкіна свої роботи. Від відвідування Вітебська художник відмовився. Лише у 1997 — перша виставка художника в Білорусі.

До кінця життя в його творчості простежувалися «вітебські» мотиви. Крім графіки та живопису займався сценографією, писав вірші на ідиші.

«Якщо хтось бачить у моїх картинах символи, то це не було моїм свідомим наміром. До цього я не прагнув. Але в готовій роботі хтось може знайти їх, і витлумачити по-своєму» (Марк Шагал).

У мистецтві художника з легкістю поєднується емоційна рухливість слов'янської культури та єврейського коріння з раціональним духом Заходу. Образ реальності в його творчості переплетений з вигадкою: великі букети квітів, що зливаються з блакитною вночі закохані, сутінки, увіччані півнем чи козю, Ейфелева вежа та незграбні будиночки Вітебська. Одним із стійких лейтмотивів у мистецтві Шагала був Скрипаль. Дослідники творчості художника бачать витoki цього образу у традиційній культурі єврейського народу, де музикант-скрипач супроводжує всі етапи життя людини від народження до смерті, і висловлює всі ці почуття проникливими звуками своїх мелодій.

Світ картин Шагала одухотворений і цілісний. Його персонажі взяті художником не «з природи», та якщо з власного духовного світу. У роботах паризького періоду (1910-1914) він уперше синтезує поетичний фольклор та принципи сучасного французького мистецтва (фовізм, кубізм ін.)

Художник сам колись починав вчитися грати на скрипці, любив слухати, як грає на скрипці його дядько Ноах, який, власне, і став прототипом скрипаля на



Ю. Пен. «Портрет Марка Шагала», 1914 р.

різних полотнах. Існує розповідь у тому, що якимось А. Луначарський, який відвідав поселення художників «Ля Рюш» у 1912 році як кореспондента газети «Київська думка», поцікавився у Шагала — чому він написав єврея на даху будиночка у Вітебську. Шагал відповів, що це не вигадка, а реальність: «У мене був дядько, який, коли їв компот, забирався на дах, щоб його не турбували».

Скрипаль на картині однією ногою стоїть на даху, а інший спирається на землю, зображену у вигляді зеленого кола, тримаючи в руках інструмент, написаний двома соковитими квітами. Тут же ми бачимо дерево і церкву, будинки — всі окреслені чіткими контурами, і зображені будівлі ніби збоку, створюючи багатоповерхову композицію.



М. Шагал. «Мости над Сеной», 1953 р.



М. Шагал. «Над городом», 1914 р.

У небі летить людина, а внизу різко надруковані сліди на снігу. Видно троє юнаків, але з двома ногами, які звернені до скрипаля. Він добродушний і відкритий світові, дивуючи своїм зеленим обличчям, синьою бородою та волоссям. А на передньому плані немовби зібралися пори року — жовті відтінки осені, що переходять у зелень весни; та завершуються сніговим покривом на задньому плані.

Виразність кольору на картині, чіткий ритм контурів та відблиски світлого відтінку надає їй особливої музичності. Сам Шагал у своїх спогадах так висловлював свою любов до музики та вплив музики на нього самого: «Колір — це весь світ! Колір хвилює душу не менше ніж музика!». Аналізуючи образ скрипаля, одні дослідники бачать у ньому символ всього життя людини, інші — символ переродження людини через мистецтво.

Зміст навчальної дисципліни за модулями та темами

Модуль 1. Західна Європа поч. XX століття та розвиток українського сучасного мистецтва.

Тема 1.1. Творчість імпресіоністів. Скульптура Родена.

Емпіризм та споглядання імпресіонізму в творчості різних художників. Клод Моне та розвиток імпресіоністичного пейзажу. Значення творчості Едгара Дега для французького мистецтва. Особливості творчості А. Сіслея. Узагальнені образи французької природи в роботах К. Піссаро.

Скульптура Родена: елементи символізму.

Тема 1.2. Неоімпресіонізм.

Особливості живопису в техніці пуантилізму. Що таке дивізіонізм. Творчість Жоржа Сьора. Творчість Поля Сіньяка.

Тема 1.3. Постімпресіонізм: Поль Сезан, Ван Гог, Поль Гоген.

Теорія наукового імпресіонізму — пуантилізм. Умовність та обмеженість їх мистецтва, схематизм художніх прийомів. Живопис Ж. Сьора та П. Сіньяка. Художня система Сезана, її протиріччя, суперечливий характер. Драматизм творчості Ван Гога. Пошуки естетичного ідеалу в творчості П. Гогена: символізм, захоплення екзотикою Полінезії, значення кольору, пошуки лінійної виразності

Тема 1.4. Фовизм — нова течія в мистецтві. Творчість А. Матісса.

Група «дикунів», (фовисти) — перша модерністська течія у французькому мистецтві XX ст. Суб'єктивізм сприйняття, декоративні пошуки, інтерес до живописних та колористичних проблем у живописі Анрі Матісса. Альберт Марке — видатний майстер пейзажного живопису XX ст. — виразність реалістичних тенденцій, пошуки синтетичного образу природи, колористична особливість.

Тема 1.5. Виникнення кубізму. Пабло Пікассо — засновник кубізму.

Виникнення кубізму, його художні принципи. Еволюція кубізму від геометризації образів до безпредметної формотворчості. Засновники кубізму

у французькому мистецтві — Пабло Пікассо та Жорж Брака. Роль Пікассо в зародженні різних формалістичних течій XX ст. — від кубізму до безпредметної творчості і сюрреалізму.

Тема 1.6. Головні тенденції в мистецтві сюрреалізму та футуризму. Творчість С. Далі.

Виникнення сюрреалізму, як одного з найбільш реакційних явищ в мистецтві. Творчість М.Ернста, С. Далі, І. Тангі, Р. Магрітта. Філіп Марінетті — лідер італійського футуризму.

Тема 1.7. Стил «Модерн». Європейські школи.

Модерн — влада художників, феєрія дизайнерів і архітектурний екстаз. Модерн в архітектурі: будинок В. Орта, творчість А. Гауді, Ф.Шехтель, В. Городецький, В. Кричевський. Модерн в декоративно-вжитковому мистецтві. Живопис модерну.

Тема 1.8. Російське мистецтво початку XX ст. Об'єднання «Мир искусства».

Виникнення художньої течії «Мир искусства». Зв'язок творчості художників «Мир искусства» з книжковою ілюстрацією. Творчість О. Бенуа. Особливості творчості К. Сомова. Урбаністична цивілізація в творчості М. Добужинського Русь патріархальна в творчості Б. Кустодієва.

Тема 1.9. Творчість Леона Бакста.

Особливості руського модерну. «Руські сезони» в Париж та театральна діяльність Леона Бакста. Стилістичні особливості творів Л. Бакста.

Тема 1.10. Художнє життя на Україні після 1917 р. Риси модерну в графічній спадщині Г. Нарбута.

Особливості художнього життя 1920–30 років. Створення АХЧУ — асоціації художників червоної України. Особливості художньої спадщини АРМУ. Харківське об'єднання ОСМУ — Крамаренко, Бесєдін, Жданко, головні представники. Особливості графічної спадщини Г. Нарбута. Риси українського модерну в оформленні книжкової ілюстрації.

Тема 1.11. Український модерн

Творчість братів Кричевських. Живописна спадщина Федора Кричевського. Ранній віденський період Ф. Кричевського. Модерн в творчості Василя Кричевського. Архітектурна спадщина В. Кричевського.

Тема 1.12. Творче об'єднання «Голубая роза». Стилістичні особливості художньої групи «Бубновий Валет».

«Союз руських художників» та творчість М. Врубеля. Стилістичні особливості творчої спадщини В. Борисова-Мусатова. Творчість В. Серова. Метод дивізіонізму в пейзажах І. Грабаря.

Тема народного свята в картинах Ф. Малявіна. Декоративні пейзажі М. Реріха. Особливості колориту та принципи психологізму в мистецькому об'єднанні «Голубая роза». Складні ефекти живописної фактури в творчості П. Кузнецова. Індивідуальний почерк М. Сарьяна. Стилістичні особливості творчої групи «Бубновий валет». Творчість І. Машкова. Засновник та головний ідеолог «Бубнового валету» — М. Ларіонов. Творчість українських художників — учасників бубнового валету: брати Бурлюки, К. Малевич, П.Кончаловський, М. Ларіонов, Олександр (Олекса) Грищенко та ін. Спадщина Сезана та творчість



М. Шагал. «День народження» 1915 р.

П. Кончаловського. Принципи кубізму та футуризму в творчій спадщині О. Лентулова. Фантастичні образи в творчості М.Шагала.

Тема 1.13. Абстракціонізм в XX столітті.

«Лучізм» М. Ларіонова — маніфест абстрактного мистецтва. Теоретики та практики абстракціонізму — В. Кандинський та К. Малевич. Стилістичні особливості в творчості В. Кандинського. Теорія символізму кольору В. Кандинського. Фактура як об'єкт абстрактного експерименту в творчості В. Татліна.

Тема 1.14. Супрематизм Казимира Малевича «Динамічний супрематизм» К. Малевича. Особливості живописної спадщини художника.

Рекомендовані джерела

1 Білецький П.О. Георгій Нарбут / <http://uartlib.org/allbooks/p-o-biletskiy-georgiy-narbut-albom/>
2 Горбачов Д. Малевич і Україна. — Київ, 2006. — 456 с.

3 Жан-Клод Маркаде. Малевич [пер. з фр.]. — Київ: «Родовід», 2013. — 303 с.

4 Казимир Малевич. Київський період 1928—1930 / Упорядник Т. Філевська. — К., Родовід, 2016.

5 Пікассо: живопис, що шокував світ / М.-Д. Юнгер; [пер. з англ. О. Татаренко]. — Харків: Фабула: Ранок, 2019. — 448 с.

6 Полікарпов В. С. Лекції з історії світової культури. К.: Знання, 2000. — 359 с.

7 Скляренко В.М., Іовлева Т.В., Рудичева І.А. 100 відомих художників XIX–XX ст. — Харків: Фоліо, 2003. — 511 с.

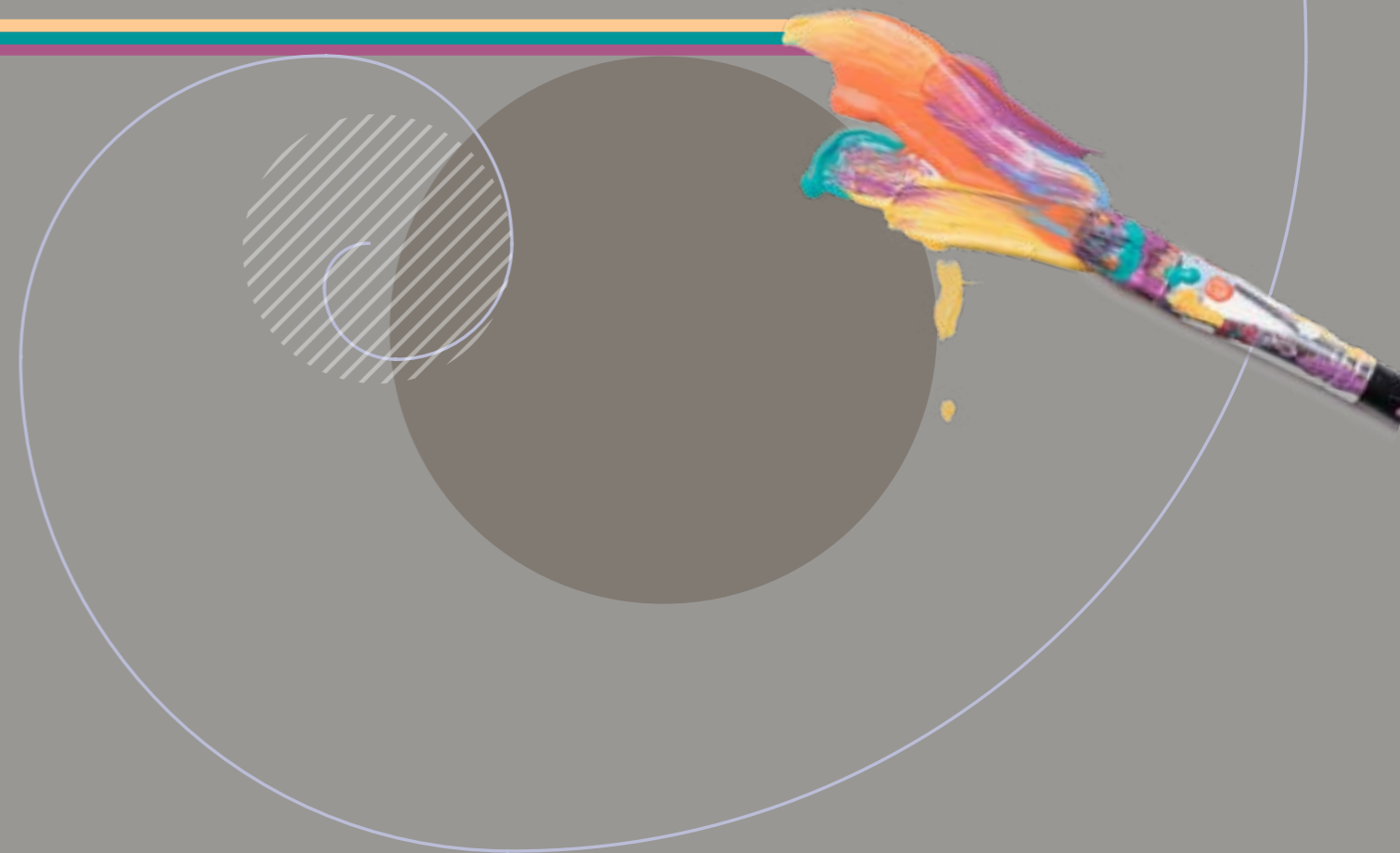
8 Соколюк Л.Д. Бойчукізм у контексті світового художнього процесу першої третини XX ст. — К.: Спалах, 2000. — С. 110 — 126.

Додаткові ресурси

1. Томазова Н. М. Малевич Казимир Северинович // Енциклопедія історії України: у 10 т. / редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін.; Інститут історії України НАН України. — К.: Наук. думка, 2009. — Т. 6: Ла — Мі. — С. 468. — 784 с.

2. Ghez D. The Hidden Art of Disney's Mid-Century Era: The 1950s and 1960s — Chronicle Books, 2018. — P. 103.

Розділ 4
Теорія та практика композиції



Теорія та практика КОМПОЗИЦІЇ

(к.п.н., доцент А. Алтухова)

Метою викладання навчальної дисципліни «Теорія і практика композиції» є засвоєння студентами основ композиції у образотворчому мистецтві; осмислення комплексу теоретичних знань та формування практичних умінь у створенні художніх образів застосовуючи основні закони композиції та засоби її побудови; розвиток навичок самостійної роботи з вираження ідейного задуму твору композиційними прийомами; сприяти оволодінню вміннями послідовно працювати над твором від ескізу до його завершення.

Тематичний жанр у тому вигляді, якому ми його знаємо сформувався разом з розвитком наукових історичних переконань (повністю лише в XVIII – XIX сторіччі), але значно раніше склався цілий ряд його особливостей. Витоки історичного жанру вже були відомі у глибокій старовині, коли спогади про реальні війни між племенами або переселення народів з'єднувалися із фольклором, міфами, вигадкою. У Стародавньому Єгипті та у давній Месопотамії історичні події втілювалися в умовних символічних композиціях, де ле ми можемо побачити військові перемоги монарха, передача можновладцю божеством власті, або у напівлегендарних сценах, що оповідають про подвиги правителів. Також ми можемо побачити рельєфи або розписи на теми великих переможних битв, походів, подорожей монарших війська.

В Стародавній Греції уявлення про минулі події, в основному, окутували у міфологічні образи, але відомі та узагальнено-ідеальні зображення існуючих героїв – зразків цивільної та воєнної доблесті («Тірано убійці» роботи Критія і Несиота, 477 рік до н.е., рельєфи фриза храму Нике Аптерос у Афінах,



Частина Мозаїки Александра. близько 100 до н. е.



Паоло Уччелло «Атака Ніжжоло та Толентіно»
1456-1460 рр.



Паоло Уччелло «Поразка Бернардіно делла Карда»
1456—1460 рр.



Паоло Уччелло «Атака Мікелетто та Котіньола»
1456—1460 рр.



Рубенс «Весілля Костянтина»



Дієго Веласкес «Здача Бреди» 1634-1635 рр.

де зображення битва греків із ворогами, близько 420 до нашої ери). Після розпаду міфологічних засад світогляду стало зустрічатися й драматичні зображення недавніх подій з реальними героями, наприклад, сцена битви Олександра Македонського з Дарієм, II –III століття до нашої ери, відома нам з римських копій). Зв'язок історичних рельєфів Давнього Риму з ідеями могутності держави, проявив себе у композиціях, котрі прославляють військових триумфаторів та у фризах документально- оповідних (колона Траяна в Римі, 111–114), де є незначною роль символічних й міфологічних фігур.

У середньовічній Європі, де правив теологічний погляд на історію, релігійні сюжети стали розглядатися як історичні, а справжні події зображувалися зовсім умовно та нечасто (наприклад килим з Байе, 1080 року). Відповідно до зростання національної самосвідомості пов'язані в російських іконах історичні сюжети («Битва суздальців з новгородцями» XV сторіччя; «Церква войовнича», після 1552 року) та мініатюрах («Кенігсбергський літопис», кінець XV сторіччя). Частіше за зображення історико-батального та історико-побутового жанру можна зустріти в мистецтві Азії. В Китаї ще в епоху Хань у яскравих подробицях зображувалися

походи і битви (рельєфи гробниці сім'ї В, 147–163 роки). В межах історичної дійсності відбивалися середньовічні розписах і рельєфах Індії, Індонезії Бірми, Камбоджі. Історико-побутові сюжети почали з'являтися з VII ст в китайському живопису, з XI – XII століття – в японському живописі, з XV– XVI століття – в мініатюрах Азербайджану, Ірану, Середньої Азії, Індії.

Власне історичний жанр почав своє формування в Європі у епоху Відродження. В Італії фрески за зображеннями актуальних подій були вже у XIV ст. засобом пропаганди громадських ідей.

У XV – початку XVI столітті почали створюватися багатофігурні композиції, на яких можна було побачит зображенням битви (Паоло Уччелло), урочисті події сучасного життя (Мелоццо та Форлі, Джентіле Белліні, Пінтуріккьо). Андреа Мантенья та П'єро делла Франческа зверталися до античного минулого (як правило), наче до героїчного ідеалу та зразка для сьогодення. У Франції мініатюри Ж. Фуке, С. Марміона доказували пробудження інтересу до втілення історичних подій як можна достовірніше.

У XVI ст. італійські художники Леонардо да Вінчі, Мікеланджело, Рафаель, Тіціан почали прославляти людину, як героя історії. Вони представляли історичні



Філіппо Дольчати «Казнь Савонароли на площі Синьорії» 1498



Жак Луї Давид «Клятва Горациев», 1784 р.

сюжети в позачасовому та ідеальному плані. У картинах Якопо Тінторетто вперше становиться героєм людська маса разом з її драматичними долями. Картини, як відомі, так і анонімні XVI ст. з гострими політичними сюжетами («Страта Савонароли»).



Е. Делакруа «Свобода, що веде народ», 1830 р.

У XVII – XVIII столітті академізм висунув історичний жанр на перший план. Він презентував його як високий жанр, котрий включає у себе сюжети міфологічні, релігійні та історичні. Оформляється тип багаточисельної, урочистої, по своїй будові, історичної картини. Помпезні історично-алегоричні композиції стали представляти монархів в образі античних полководців (Ш. Лебрен у Франції); для мистецтва XVIII ст. характерні й ефектні декоративні вирішення історичних тем (Дж. Б. Тьєполо в Італії).

У цей період широко поширюються гравюри, що мають історичний зміст. Прогресивні шукання, що намітили майбутні шляхи до історичного жанру пов'язані із творчістю художників XVII ст. Художник Н. Пуссен (Франція) створює образи, що наповнені суспільно-етичним пафосом античних благородних героїв («Смерть Германика», «Викрадення сабінянок».

Д. Веласкес представляє конфлікт протиборчих сил між феодалною Іспанією та буржуазною Голландією («Здача Бреди», 1634 рік) із значною об'єктивністю, етичною та історичною.

П. Рубенс (Фландрія) у своїх творах вільно з'єднує фантазію з історичною реальністю та з алегорією. Це особливо помітно у його історико-алегоричних парадних композиціях, що наповнені життям та рухом, в таких як цикли «Історія Константина», «Історія Марії Медічі», 1622–1625 роки.

Рембрандт (Голландія) втілює у свої спогади героїку нідерландської революції. Вона яскраво помітна у сцені ходи стрільців в похід (так званий «Нічний дозор», 1642 рік) та в легендарній драматичній сцені визвольної боротьби батавов («Змова Юлія Цивіліса», 1661 рік).

У XVIII ст., в другій його половині, в епоху Освіти, зростає ідеологічно-виховне значення історичного живопису, вчинки стародавніх або середньовічних персонажів та героїв сприймаються людськими, як урок суспільної моралі. Успіхи в археології, інтерес до історії культури призводять до вимог натуральності, та точності у деталях. Напередодні Великої французької революції мужні, строгі картини голови революційного класицизму Ж. Л. Давіда, де зображені герої республіканського Риму, становляться втіленням ідеалів боротьби з тиранією, подвигами в ім'я громадянського обов'язку. Вони звучать заклик до боротьби («Клятва Горациев», 1784 рік). В революційні роки Давид, у героїчно підведених образах, втілює актуальні політичні, революційні події («Клятва в залі для гри в м'яч», «Смерть Марата»). Надалі розвиток політичного життя у Франції визначається культом відважного воїна, сильної особи, прославлення Наполеона та його армії у художніх творах Давіда і А. Гро.

До історичного живопису на початку XIX ст. входять трагічні аспекти історії. У мистецтві відбивається драматизм революційних битв, народного опору. У живопису і графіці Ф. Гойї (Іспанія) протиставлене нещадне, жорстоке насильство до волелюбного пориву народних героїв («Розстріл повстанців в ніч на 3 травня 1808 року»).

Прогресивні романтики Франції А. Г. Декан,

Е. Делакруа, Т. Жеріко, насичають історичний жанр духом протесту проти беззаконня та несправедливості. В них пристрасні, темпераментні сприйняття драматичні протиріччя і конфлікти, як минулих епох так і сучасності. Революційною романтикою та її пафосом овіяна картина Делакруа «Свобода, що веде народ», горельєф Рюда Ф. «Марсельєза», композиції Домье О. що написані за темами класових боїв. В цих творах яскраво виражені й алегоричні фігури, й характерні учасників революційних битв.

У Германії А. Ретель звертається до героїки середньовіччя, К. Ф. Лессинг звертається до тем антифеодальних народних воїн минулого. Розвиток романтичного історичного жанру у Бельгії (Г. Вапперс; Л. Галле), Італії (Ф. Айес), Чехії (Й. Манес), Угорщині (Ст. Мадарас), Польщі (А. Гротгер), Румунії (До. Д. Розенталь) нерозривно пов'язаний з національно-визвольними рухами.

Групи консервативних романтиків, котрі шукали в минулому середньовіччя свої історичні і естетичні ідеали, були доволі багаточисельними. Воскресіння середньовічного мистецтва проглядається у творчості німецьких митців, назарейців, а пізніше англійських прерафаеліти. Сцени сентиментальної лицарської епохи, на своїх полотнах, намагались відтворити німецькі художники школи Дюсельдорфу. Все ж, особливою популярністю користувалися картини П. Делароша (Франція). На них зображені мелодраматичні сюжети та велика кількість побутових деталей.

Тематичний жанр епохи класицизму, який закріпився у відвернутих сюжетах античності (Д. Енгр, Франція), став змінюватися псевдоісторичними салонно-академічними композиціями. В них була виражена з яскравістю претензійність, а деколи, навіть явна вульгарність.

Бурхливий розвиток відображення сучасності реалістичного мистецтва, в середині XIX ст. на якийсь час знизив зацікавленість людей до історичної картини.

Картини, що відтворюють колорит епохи та повсякденного життя у найточніших деталях отримав характерне в роботах Е. Месоньє у Франції, Х. Лейс в Бельгії, М. Швінд в Австрії. Менцель створив (Німеччина), новий тип історичної картини. Він проникав поглядом в життя віддаленої епохи, та воскресив переконливо характеру й вдачу часу правління Фрідріха II. Ідеї національної визвольної боротьби, національного відродження, живили історичний жанр Польщі (Я. Матейко), Румунії (Т. Аман), Чехії (М. Алеш; Я. Чермак), Угорщини (М. Мункачи). В їх роботах реалістичні зображення конкретних умов життя народів поєднувалися з романтичними традиціями, інтересом до гострих, кризових ситуацій та до сильних, яскравих характерів.

Із зростанням демократичного руху 1860-х років, та з розвитком історичної науки, почався підйом російського тематично-історичного живопису. Російський живопис того часу був наповнений й мелодраматичними картинами, що викликають співчуття до жертв насильства (До. Д. Флавіцький),



П. Деларош «Жанна д'Арк допитується кардиналом Вінчестером у в'язниці» 1824 р.

й розважальними «костюмними» зображеннями староруського побуту (Е. Маковський), і салонно-академічними античними сценами (Г. Семірадський).

Слідом за Шварцем, який переконливо вперше показав Русь XVI – XVII століть, живописці - передвижники (Н. Ге; Н. Ст Неврев, А. Кившенко) та близький передвижничеству скульптор М. Антокольський затвердили в історичному живопису достовірність та переконливість побутових й психологічних характеристик, звернули увагу до колізій, як драматичних, так і соціальних, до критичності, та викривальних тенденцій. Репін І. Е. досяг особливої емоційної сили в зображенні трагедії деспотичного свавілля («Іван Грозний та син його Іван», 1885 рік) та могутнього волелюбства



Г. Семірадський «Христос в домі Марії та Марти» 1886 р.



В. Суриков Взяття снігового містечка. 1891 р.

українського народу («Запоріжці», 1878 – 1891 роки). Центральною темою в творчості В. Сурикова становиться історія народних мас, що проявилася в роботі «Ранок стрілецької страти» (1881 рік), «Бояриня Морозова» (1887 рік), «Підкорення Сибіру Ермаком», (1895 рік). Митець відтворив важкі моменти історичних переломів, та показав, як складаються долі народу. Відтворив національний характер, та умови, при яких виконуються героїчні особи. Митець зберіг в багатоліких натовпах усі відтінки переживання та об'єднав народну масу зі старовинною архітектурою, пейзажем, художніми особливостями побуту в складне й багате живописне ціле. До історії воїнів звертався й В. Верещагін.

Кінець XIX ст. в історії живопису позначився поворотом до символічно-узагальнених, припіднятих над побутовою конкретністю образів. Для історичного живопису П. Пювіса де Шаванна (Франція) та Ф. Ходлера (Швейцарія) притаманна позачасова



Н. Рерих. «Заморские гости»

символіка і стилізація. У російському історичному живопису художники посилюють ліричні переживання минулого, цікавість історичним колоритом, духовною атмосферою епохи (Нестеров М., Врубель, Н. Реріх). В творах А. Рябушкина, С. Іванова, В. Серова змальований старовинний руський побут з глибоким ліризмом та із загостреною характерністю, а часом навіть з сатиричним гротеском.

Історичному жанру кінця XIX – початку XX століття, близька тема революційної боротьби, рухів пролетаріату і селянства, що виражено у графічних циклах німецької художниці К. Кольвіц «Повстання ткачів» (1897 – 1898 р.р.), і «Селянська війна» (1903 – 1908 р.р.). Твори С. Іванова, І. Бродського, Е. Маковського, А. Моравова, відтворюють події Революції 1905 – 1907 років).

Багато художників XX ст що борються за гуманістичні ідеали та відмовляються від спокійного усебічного оповідання у своїх творах. Вони додають до своїх історичних творів пряме політичне сучасне звучання, вони показують різко класові протиріччя, вдюються до гротеску, та соціальної сатири, гострих трагічних експресій (антифашистські твори німецьких художників Гроса, Дикса, Грундіга, а також це виражено у фресках мексиканських художників Д. Ривери, Д. Сікейроса, Х. Оросько). А поряд із умовно-символічними складними формами, як, наприклад, в «Гернікі» П. Пікассо, визначається тяжіння до виразності ідей властивих плакату, гострих та політичних, наприклад, картини Р. Гуттузо, А. Фужерона.

Розвиток тематичного (сюжетного) жанру в образотворчому мистецтві України

Важливу роль в ідейному й естетичному вихованні підростаючих поколінь відіграє образотворче



Ілля Рєпін Запоріжці. 1880-1891 рр.

мистецтво, воно розвиває у людях їх творче начало, здатність оцінювати й сприймати прекрасне. Вивчення історії українського мистецтва допомагає як найкраще зрозуміти минуле нашої країни. На сучасному етапі характерною рисою українського образотворчого мистецтва стає вільний розвиток будь-яких стилів та жанрів.

Упродовж XIX ст. простежуються тенденції реалістичного передання дійсності у образотворчому мистецтві. Чітко окреслились жанри станкового живопису, а історичний зокрема. Художникам другої половини XIX ст. притаманне ставлення до історичної картини так як до цілісного художнього організму. Суспільні рухи, прагнення до національного визволення, стимулювали створенню картин на теми історії України. Живописці перед собою ставили за мету пробудження історичної пам'яті, національної свідомості, утверджували думку про цінність й значимість героїчної історії. В картинах історичної тематики віддзеркалюються важливі проблеми сучасності, доля держави, народу.

Історичний жанр другої половини XIX і початку XX століття став в українському живописі дуже багатозначним явищем, що був викликаний глибокими соціальними причинами, посилені завдяки зростанню й напруженню визвольної боротьби українського народу. В українському живопису на зламі XIX – XX ст. виникає новий художній напрям – національний. У живописі сформувався Український стиль, під впливом народної творчості, національно-культурних традицій, завдяки зразкам декоративно-прикладного мистецтва, завдяки традиціям класичного мистецтва, а зокрема реалістичного напрямку. Мистецтво було представлено різними жанрами: історичні сюжети, батальні сцени, портрет, пейзаж.

За історичних обставин в українському живопису, зокрема завдяки реакційній політиці російського самодержавства, ставленню до національних культур народів, котрі входили до складу Російської імперії, історичні теми розроблялися значно менше, на відміну від пейзажного й побутового жанрів. Художники були, переважно учнями Петербурзької Академії мистецтв у майстерні Рєпіна І. (1844-1930). Художник пропонував учням українського походження, що навчалися у нього, а саме С. Васильківському, О. Сластону, М. Самокишу, П. Мартиновичу, Ф. Чуприненку, М. Пимоненку, І. Шулзьі та іншим учням, обирати для конкурсних робіт сюжети саме з української історії. Історична тематика здебільшого концентрувалася навколо козачества, намагаючись показати роль захисника народу, вишукуючи аналогії його героїських перемог з подвигами народу в сучасній національно-визвольній



С. Васильківський «Козачий пікет» 1888 р.



О. Сластіон «Проводи на Січ»

боротьбі. Але обирати треба було ті сюжети, котрі б не зачіпали імперських підвалин Росії.

Боротьба українського народу з польськими турками, поневолювачами, тощо приваблювала



С. Васильківський «Козача левада» 1893 р.

художників. Роботи були сповнені яскравими прикладами. Сам І. Рєпін, котрий народився в Україні, також яскраво й талановито втілював у своїх творчих роботах окремі сюжетні лінії з історії нашого народу. Його мати була україною, і І. Рєпін не втомлювався писати етюди й картини на українську тематику. Серед його робіт всесвітньо відоме полотно «Запорожці пишуть листа турецькому султанові» (1878 - 1891 р.). Передувала написанню цієї картини подорож художника півднем країни в пошуках, що потрібні митцю для роботи з образами. Працюючи над твором І. Рєпін мав консультації з М. Костомаровим, видатним українським етнографом та істориком, який дуже допоміг митцю в розробці маршруту подорожі. Також художник консультувався з Д. Яворницьким відомим істориком та письменником. І. Рєпін вивчав колекції козацьких старожитностей, котрі належали В. Тарновському. «Запорожці» стали великим та значущим явищем українського історичного жанру. В живописі надовго визначилися шляхи подальших пошуків українських митців, а саме відтворення історії Запоріжжя. Картина стала центром експозиції на персональній виставці художника, яка відбулася у 1891 р. Вона була куплена імператором Олександром III за 35 тис. крб.. І. Рєпін створив ще низку картин на теми української історії на початку 1900-х рр.: «Гайдамаки» (1902), «Мотря Кочубеївна», «Чорноморська вольниця» (1908), «Останки запорізької фортеці в Покровську», «Козацькі могили».

І. Рєпін мав тісні й дружні стосунки з представниками української інтелігенції, а саме М. Мурашком, Д. Багалієм та іншими. Митець підтримував їх культурні заходи, приймав участь у конкурсах на проект пам'ятника Т. Шевченку для міста Києва (1910 - 1914). Тож не дивно, що українська історична тематика проходила крізь усю творчість великого художника.

Видатного українського живописця С. Васильківського (1854-1917), по праву вважають одним з фундаторів українського національного стилю в живопису. Художником було створено ряд історичних картин, зокрема «Козачий пікет» (1888), «Сутичка запорожців із татарами» (1892), «Козаки в степу» (біля 1905), «Чумацький Ромоданівський шлях» (1902). «Запорожець на розвідці», «Похід козаків» – обидва полотна датовані 1917 р.. Були написані художні твори, що навіяні мотивами народних пісень «Огляд Петром I Харківської фортеці у 1707 р.», «Три брати». В творчості С. Васильківського пейзаж органічно поєднується з історичними сюжетами козацької вольниці. Творчість художника відіграла значну роль для становлення в образотворчому мистецтві історичного жанру. Васильківський зарекомендував себе як художник, що глибоко відчуває та тонко передає в своїх роботах образи героїчного минулого українського народу. Цілком закономірно що йому доручили художнє оздоблення будинку Полтавського земства, спроектованого архітектором В. Кричевським, де Васильківський виконав три композиції – «Чумацький Ромоданівський шлях», «Козак Голота» й «Обрання полковником Мартина Пушкаря».



О. Сластіон Зображення до поеми Шевченка «Гайдамаки» 1886



С. Васильківський «Сторожа запорозьких вольностей» Близько 1890 р.



М. Мурашко «Портрет Т.Шевченка» 1859 р.

Відтворення української історії, до оживлення національних особливостей народного життя властиві були художнику і етнографу О. Сластіону (1855 – 1933). Він працював над серією ілюстрацій до «Гайдамаків» Т. Шевченка впродовж 1883 -1886 рр, робив замальовки пам'яток української старовини, створював галерею з портретів українських кобзарів. Серед його полотен на історичній темі – «Проводи на Січ» (1898), «Миргород» (1901). О. Сластіон мав задум створити серію ілюстрацій до українських історичних пісень та народних дум. Одна з таких його ілюстрацій відома, це «Дума про смерть козака-бандуриста» (1897).

Картина М. Самокиша «Запорожці обідають» (1917) також була присвячена до національно-визвольної боротьби українського народу під керівництвом Б. Хмельницького (1860 – 1944).



І. Їжакевіч «Мені тринадцятий минало» 1928 р.

На полотні зображені козаки біля столу в садку. Поруч коні, що прив'язані до дерева. Тож митцю було характерне висвітлення особливостей життя українців на побутовому рівні.

М. Пимоненко (1862–1912) майстер реалістичного жанрового живопису. Художник відомий тим, що він одним з перших зумів поєднати побутовий жанр з поетичним національним пейзажем в українському живопису, та присвятив історичній тематиці такі полотна, як «У похід» за піснюю, «Повернення з походу», «За світ встали козаченьки». Знання побуту українського народу, дуже тонке відчуття українських етнографічних особливостей та багатого пісенного фольклору наповнили національним колоритом та задушевністю його полотна. Складними та нешаблонними, за композицією, з поетичним відтворенням природного стану.

М. Мурашко (1844 – 1909) заснував приватну Київську художню школу, котра відіграла найважливішу роль у розвитку українського національного образотворчого мистецтва і художньої освіти в Україні. Він був автором портретів відомих історичних постатей, а саме Т. Шевченка, П. Могили та інших. Серед його учнів були племінник О. Мурашко (1875 – 1919), Ф. Красицький (1873 – 1944) – внучатий племінник Т. Шевченка, І. Їжакевич (1864 – 1962) та багато інших художників. О. Мурашко і Ф. Красицький також навчалися у художника М. Мурашка, а також були учнями у майстерні видатного митця І. Рєпіна в Петербурзькій академії мистецтв.

У учнів Рєпінської майстерні було таке враження від картини Рєпіна «Запорожці», що навіть ті учні, які згодом ніколи не вдавалися до історичної тематики, написали свої конкурсні картини саме на історичні сюжети. О. Мурашко присвятив свою картину козацькій добі («Похорон кошового» (1900), за що отримав звання художника. Ф. Красицький написав роботу «Гість із Запоріжжя» (1901), в якій показав чудове знання художником народного побуту та свою повагу до давнини козацької. До того ж, Ф. Красицький зробив численні графічні та живописні портрети Т.Г. Шевченка.

Українські художники, такі як О. Сластіон, М. Самокиш, П. Пимоненко, О. Мурашко, М. Мурашко, працюючи над темою з народного побуту, брали свою наснагу від ідей народної боротьби за національне визволення України. Учень М. Мурашка – І. Їжакевіч дуже багато і плідно працював над відображенням історичного минулого українського народу та написав ряд картин в історичному жанрі періоду Київської Русі, а саме «Кий, Щек, Хорив і сестра Либідь» (1907), «Онуфрїївська вежа», «Аскольдова могила», «Спас на Берестові», «Володимирська гірка», «Мені тринадцятий минало» (1928).

Процес посилення уваги до історичного минулого України простежується на межі ХІХ - початку ХХ ст. У цей період історична картина стає оригінальним художнім явищем в українському образотворчому мистецтві.

Високохудожні твори на історичні теми збагатили український живопис М. Івасюк, П. Чирко, Г. Крушевський, Ілля Шульга, Іван Шульга,



І. Шульга «Пісня запорожці».

Ф. Чуприненко, П. Холодний Старший та інших. М. Івасюк (1865-1937) - автор картин, що працював з історичною тематикою, створив ряд робіт, серед них: «Б. Хмельницький під Зборовом» (1893), «Битва під Хотиним» (1903), «В'їзд Б.Хмельницького до Києва» (1912). Численні твори на історичну тему належать П. Чиркові. Художник художню освіту здобув саме в Київській малювальній школі М. Мурашка, та пізніше в академії мистецтв у Пітербургу. Митець створив велике полотно «Смерть Мазепи у Бендерах», у якому були зображені останні дні з життя славного гетьмана України (1910-ті роки). Його руці належать картини «Запорожець» і «Бандурист».

Іван Шульга (1889-1956) український художник, що неодноразово звертався до української жанрової картини написав картини. Найбільш з його полотен відомі: «Козаки пішли» (1909) та «Пісня запоріжців».

В розвитку історичної картини П.Холодним Старшим (1876-1930) було започатковано спробу відтворити історію Київської Русі у полотнах «Княжий город», «Похід Ігоря на Царгород», «Князь Галич».

Творчість згаданих митців сприяла зміцненню позицій реалістичного мистецтва, вона стала значним внеском у скарбницю національної демократичної культури. Жанрова та історична тема в їх творах становляться самостійним жанром. Твори на теми історії України наповнені тонким колоритом, любов'ю до народу, шаную до його побуту, його традицій та звичаїв, до його героїчного минулого.

Творчі роботи українських митців сприяли пробудженню національної свідомості народу, та залучення до боротьби за національно-культурне відродження України, вони стали етапними в українському живописі та у наступні десятиліття,

виховали багато майстрів, котрі успадкували відданість реалізму та фахову майстерність.

Зміст навчальної дисципліни за модулями та темами

Модуль 1. Аналіз сюжетних картин відомих майстрів

Тема 1.1. Види композиційних схем

Динаміка, рівновага, ритм за кольором та тоном

Тема 1.2. Золотий перетин та закон треті

Закони композиції та їх практичне використання

Тема 1.3. Побудова та смислове навантаження картини

Аналіз задуму автора твору та його тлумачення

Тема 1.4. Тон та колорит у побудові сюжетної картини

Кольорові схеми та їх практичне використання



М. Пимоненко «У похід» 1902 р.



Івасюк Н. «В'їзд Богдана Хмельницького до Києва».

Тема 1.5. Образи та історія

Аналіз психологічного стану героя та важливість передачі образу, історична достовірність та прикрашення

Модуль 2. Розробка сюжетно тематичної композиції**Тема 1.6. Розробка ідеї та смислового навантаження композиції**

Пошук аналогів та предметів натхнення до творчої композиції

Тема 1.7. Замальовки та начерки ідеї творчої композиції

Побудова тональної та ритмічної сітки

Тема 1.8. Розробка колориту

Замальовки кольорових етюдів та виявлення за допомогою кольору основне та другорядне.

Тема 1.9. Захист творчої роботи

Захист сюжетно-тематичного твору

Самостійна робота

1. Розробка ідеї та смислового навантаження твору. Пошук аналогів та предметів натхнення до твору

2. Замальовки та начерки ідеї твору. Побудова тональної та ритмічної сітки.

3. Розробка колориту. Замальовки кольорових етюдів та виявлення за допомогою кольору основне та другорядне.

4. Написання малої творчої роботи на обрану тематику.

Література

1. Авсян О.А. Натура і малюнок за уявою. / О.А. Авсян – Київ. : Видавництво «Образотворче мистецтво», 2016.– 152 с.

2. Алтухова А.В., Девянина М.В. Роль та значення основ композиції у творчому малюнку. Scientific Collection «InterConf», (90):with the Proceedings of the 4th International Scientific and Practical Conference «Current Issues and Prospects for the Development of Scientific Research»(December 7-8, 2021). Orléans, France: Epi, 2021. 602p. 107 – 113 p. <https://doi.org/10.51582/interconf.7-8.12.2021.012>

3. Голубева О. Л. Основы композиции / О.Л.Голубева. – М.: Издательский дом «Искусство», 2004. – 120с.

5. Луміс Е. Майстерне малювання / Е. Луміс., 2015. – К.: Азбука, КоЛибри, – 160 с.

6. Луміс Е. Майстерне малювання / Е. Луміс., 2015. – К.: Азбука, КоЛибри, – 160 с.

7. Луміс Е. Я хочу малювати / Ендрю Луміс., 2016. – Київ: Азбука, КоЛибри. – 128 с. – (Шедеври. Живопис, фотографія, архітектура, дизайн

8. Станьер Питер. Практический курс рисования / Питер Станьер, Розенберг Терри – Минск. 2015. – 428с.

9. Хогарт Бьорн Гра світла і тіней / Бьорн Хогарт. – Київ: Контент, 2018. – 164 с. – (Школа малювання)

Додаткові ресурси

1. Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського. [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://irbis-nbuv.gov.ua>.

2. Електронна бібліотека – розділ мистецтво. [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://www.burnlib.com/x/color-paint/>



М. Пимоненко. Великодня утренья, 1904 р

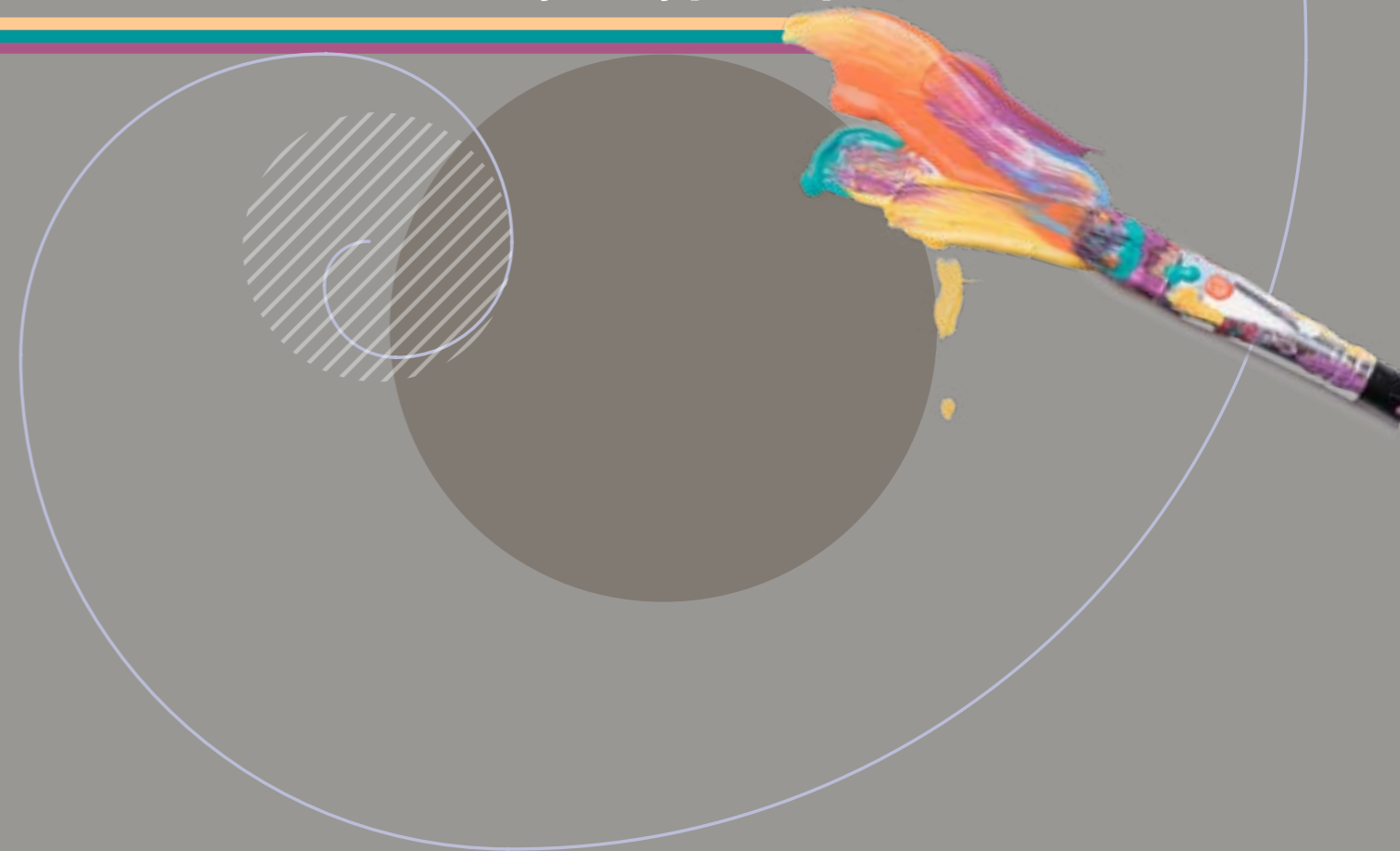


М. Пимоненко «Різдвяні ворожіння» 1888 р.



М. Пимоненко «Ідилія» 1908 р.

Розділ 5
Декоративно-прикладне
мистецтво в етнокультурі України



Декоративно-прикладне мистецтво в етнокulturі України

(к.п.н., доцент Н. Чен)

Метою викладання навчальної дисципліни «Декоративно-прикладне мистецтво в етнокulturі України» є вивчення декоративно-прикладного мистецтва в контексті етнічної культури українського народу, формування стійкого інтересу до декоративно-прикладного мистецтва України, формування художньо-естетичної компетентності майбутніх викладачів мистецьких дисциплін.

Основними завданнями вивчення дисципліни «Декоративно-прикладне мистецтво в етнокulturі України» є підготовка здобувачів вищої освіти другого (магістерського) рівня до викладацької роботи у вищих педагогічних навчальних закладах I – IV рівня акредитації, озброєння їх знаннями щодо етнокulturі України, ролі декоративно-прикладного мистецтва у культурі та побуті українців, уміннями й навичками щодо декоративно-прикладної діяльності в контексті етнічної культури українського народу.

Навчальна дисципліна «Декоративно-прикладне мистецтво в етнокulturі України» базується на знаннях з історії України, культурології, мистецтвознавчих дисциплін та дисциплін декоративно-прикладного циклу.

Сучасне людство — це тисячі народів, сотні держав, понад шість мільярдів землян, серед яких немає двох зовсім однакових людей. У XXI ст. з усього різноманіття культур складається єдина цивілізація зі спільними проблемами і базовими цінностями. Однак ця єдина цивілізація існує в багатонаціональному і полікультурному світі, в якому гармонійно співіснують та взаємодіють культури різних країн, переплітаються, поєднуються і доповнюють одне одного. Люди вчаться



жити разом, толерантно ставитись до традицій і вірувань інших. Виникає спільна система цінностей, що характерна не тільки для окремої нації, а й для людства в цілому. За свою багатовікову історію український народ, який пройшов нелегкий шлях, створив свій власний великий культурний простір і зробив значний внесок до скарбниці світової культури.

Українці — етнос із давньою високорозвинутою землеробською культурою, що обумовило традиційний побут українського народу, його матеріальну культуру, основні свята і обряди, світогляд та духовні цінності.

На території України живуть представники 110 національностей: крім українців, значний процент становлять інші народи: росіяни, білоруси, євреї, західні і південні слов'яни (поляки, чехи, словаки, болгари) та інші.

Водночас в Україні, як відбиття етнографічних і соціально-політичних процесів, формувалися етнографічні групи, що зберігали й зберігають певні відмінності в культурі, побуті, мові (гуцули, лемки, бойки, поліщуки та інші). У наш час у складі України умовно можна виділити низку історико-географічних регіонів, що виникли протягом століть. На формування регіонів впливали різноманітні фактори: кліматичні, політичні, географічні, історичні, етнічні.

Сьогодні зазвичай живаються назви регіонів, які походять від назв існуючих більше півстоліття областей (Львівщина, Харківщина, Хмельниччина, Полтавщина тощо), крім цього вживаються і назви регіонів, які виникли протягом попередніх століть (наприклад, Слобожанщина, Буковина, Полісся, Поділля тощо). Однозначний перелік регіонів України скласти важко, але більшість історичних областей є загальноновизнаними.

Кожне явище у суспільстві, кожний людський вчинок або мотив діяльності мають естетичну та етичну цінність.

Етнізація — становлення, розвиток і закріплення в особистісних структурах особливостей культури етносу, до якого належить особа. Цей процес триває все життя, адже людина має досягнути всю етнокulturну спадщину з її змінами, доповненнями та перетвореннями. Він поділяється на два великих етапи. На першому засвоюється багатство етнокulturі. На другому етапі особистість, яка оволоділа достатнім досвідом і знаннями, збагачує



Дерегус М. «Малий Тарас слухає кобзаря». 1957

і передає через індивідуальну творчість кращі досягнення співвітчизникам. Завдяки цьому люди однієї культури мають максимально повні уявлення про кращі набутки нації. Етнізація сприймається як закономірність, тому кожний суб'єкт суспільства розуміє світ як єдино прийнятне «Я». [1]

Важливим чинником для кожного народу є етнічна пам'ять — здатність народів фіксувати, вивчати і передавати майбутнім поколінням кращі набутки свого минулого, а також порівнювати його із сучасним. Протягом багатьох років люди засвоїли багато форм фіксації етнічної пам'яті. До них можна віднести фольклор, народні звичаї, міфи, легенди, повір'я, хроніки, літописи. Саме у цих джерелах народної творчості більш-менш об'єктивно зафіксовано історію народу, осмислено відтворено зв'язки, закономірності, висвітлено специфіку етносу. Усі набутки широко використовуються для прославлення та утвердження своєї самодостатності через етнічну пам'ять народу.

Кожному етносу, не залежно від його місця проживання, притаманна етнічна традиція. Етнічна традиція — це сукупність стандартів поведінки, що передаються через механізми спадковості, це ієрархія стереотипів, культурних канонів, політичних і господарських форм, світоглядної системи, що характерні певному етносу.

При утворенні та становленні будь-якої держави й державності завжди нагальною стає етнологічна політика. Політико-правові засади державного курсу у сфері міжнародних відносин унормовані в таких документах: Конституція України, Декларація про державний суверенітет України, Акт проголошення незалежності України, Декларація прав національностей в Україні, Закон України «Про національні меншини в Україні».

Провідними пріоритетами етнологічної політики України є :

- забезпечення через відповідне законодавство державних програм рівних можливостей для участі громадян незалежно від їхньої національності в усіх сферах матеріального і духовного життя, в системі управління державними та громадськими справами; зміцнення гарантій, які виключають прояви націонал-



екстремізму, дискримінації громадян за національною, релігійною або мовною ознакою;

- відродження українського етносу; забезпечення етнокulturної самобутності української нації, її динамічного відтворення; піклування про національно-культурні потреби українців у зарубіжжі;
- відродження духовного життя національних меншин на принципах національно-культурної автономії, захист їхньої етнічної, культурної, мовної та релігійної самобутності;

- утвердження в міжетнічних відносинах атмосфери пошанування, дружби, взаємної довіри, поваги до мов, культур, традицій, звичаїв і релігій.

Українська держава дотримується цивілізованих методів регулювання міжетнічних відносин і діє в напрямі конституційного закріплення державної політики, яка має надавати ефективні гарантії захисту прав та інтересів усіх народів, які проживають в Україні [1].



Фрагмент малювання хати 1867 р. з смт Котельва, Полтавська обл. Слобожанщина. НМНАПУ



Сволок хати

Матеріальна культура кожного суспільства тісно пов'язана з його духовністю. Важливий комплекс характеристик етнології матеріальної культури пов'язаний з її локальністю (ареальність, регіональність), що проявляється передусім в етнографічній самобутності окремих груп населення, які існують усередині великих етнічних спільнот

Серед багатьох пам'яток народної творчості чільне місце належить народному житлу, його архітектурним особливостям, яке Олександр Довженко назвав «архітектурною праматір'ю пристанища людського». Знайомство з народною архітектурою – це знайомство не тільки з побутом народу, а й з його душею, його смаками, традиціями і віруваннями.

Основним типом традиційного житла всюди в Україні є **хата**. Це затишна, найчастіше білена зовні і всередині, будівля під солом'яним дахом. Такі житлові

споруди тягнуться широкою смугою середньої і південної частини України від Карпат на схід майже до Орловської області, що в Росії. Цей загальний тип української хати є найбільш визначальною етнографічною ознакою українського народу. Від нього відрізняються хати північної частини і Карпатських гір. Там вони дерев'яні, мають відкриті стіни. [2]

Кожний етнічний регіон України мав свою специфіку побудови житла. Це було зумовлено розташуванням та природою регіону. Українське житло завжди було оздоблено предметами декоративно-прикладного мистецтва, прикрашено розписами та вишитими рушниками.

Декоративно-прикладне мистецтво – це галузь декоративного мистецтва, основним завданням якого є створення художніх виробів, що мають практичне застосування, а також художня обробка (оздоблення) побутових предметів (знаряддя праці, меблі, тканини, одяг, іграшки, посуд, прикраси та багато іншого).

Історичні витoki різних видів декоративно-прикладного мистецтва:

- **домашнє художнє ремесло** – виробництво виробів для задоволення власних потреб господарства, членами якого вони були виготовлені;

- **організовані художні промисли (ремесло на замовлення або на ринок)** – дрібнотоварне виробництво, при якому ремісник сам продає вироби на ринках або через посередників, які їх перепродають.

Як і будь-який вид мистецтва, мистецтво розпису бере свій початок у народних хатніх розписах, розписах побутових предметів, створених руками не професійних художників, а звичайних людей, у яких було бажання прикрасити свій побут, своє життя.

Так з часом з'являються центри народного розпису. Деякі регіони України, як от Київщина, Уманщина, Херсонщина й Одещина, стали визнаними центрами народного розпису.

З початку XIX століття на основі настінного розпису почав застосовуватись розпис декоративний, який виконується на папері або різних предметах повсякденного вжитку: вазах, тарілках, глечиках тощо.

Писанкарство як вид мистецтва поширений у багатьох народів світу. З писанками і **кращанками** пов'язано безліч **легенд, повір'їв, звичаїв, традицій, обрядів**, які виникли ще в **язичницьку** добу. З прийняттям **християнства** цей вид мистецтва став пов'язаний з дійством **освячення паски** під час найголовнішого християнського свята — **Великодня**. Розписування яєць в Україні існувало протягом



Косівська кераміка



Так народжується косівська кераміка



Опішнянська кераміка



Тетяна Пата «Павичі» (мальовка)

століть. Але в кожній місцевості цей вид мистецтва особливий.

Україна завжди була багата на поклади найкращих різнокольорових глин - від білої і кремової до коричневої і темно-сірої, що стало поштовхом до розвитку керамічного промислу ще в найдавніші часи.

Косівська кераміка отримала свою назву від назви міста Косів (Івано-Франківська область). Місцеві майстри виготовляють свої вироби за унікальною технікою. А 13 грудня 2019 року Косівську мальовану кераміку внесено до Репрезентативного списку ЮНЕСКО нематеріальної культурної спадщини людства.

Опішнянська кераміка — традиційна українська кераміка, яку виготовляють у смт. Опішня (Полтавська обл.) із місцевого виду глини, яка має сіруватий колір, а при випалюванні набуває світло-жовтого відтінку.

Опішнянську кераміку розписують великим рослинним орнаментом, в якому форма квітів часто нагадує українські настінні розписи. Орнамент також може складатися з нескладних геометричних мотивів, без різких ламаних ліній.

Не тільки посуд виготовляли майстри кераміки, а ще для дітей забавки – різноманітні керамічні іграшки. Жоден ярмарок не обходився без глиняних коників, баранчиків, півників, ляльок. Їх розписували орнаментами, прикрашали кольоровими глинами.

Гутництво — виготовлення скла і виробів із нього. Назва ремесла походить від **слова гуті** — великої конусоподібної будівлі із скловарною піччю.

На Чернігівському, Київському та Волинському



Писанки Поділля



Писанки Гуцульщини



Писанки Поділля

СПАДОК/SPADOK. ЛЬВІВСЬКА ОБЛАСТЬ,
ЯВОРИВСЬКИЙ РАЙОНСПАДОК/SPADOK. ВОЛИНСЬКА ОБЛАСТЬ.
РАТНІВСЬКИЙ РАЙОН ЯВОРИВСЬКИЙ РАЙОНСПАДОК/SPADOK. ЧЕРКАСЬКА ОБЛАСТЬ.
ЧЕРКАСЬКИЙ РАЙОНСПАДОК/SPADOK. ХАРКІВСЬКА ОБЛАСТЬ.
БАЛАКЛІЙСЬКИЙ РАЙОН

Поліссі у XVI—XIX ст. працювали численні гуті, що створили стиль українського національного склоробства.

Розвиток гутництва на цих землях був зумовлений наявністю значної кількості потрібної сировини: поклади піску, крейди, вапна, тугоплавких глин.

В Україні було дуже багато різних промислів: ткацтво, килимарство, бондарство, лозоплетіння, різьблення по дереву тощо.

Але окремо маємо зупинитися на українському строї, який дуже різнився у різних етнічних регіонах. Але у кожному регіоні він був надзвичайно органічним і дуже красивим. Розібратися у всьому різноманітті українських строїв допоможе етно-проект «Спадок».

Етно-проект «Спадок» присвячений українському національному строю. У кожному з роликів відтворюється характерний для певного регіону етнічний жіночий образ кінця XIX- початку XX століття. При цьому творці не просто показують одяг, який носили жінки різного віку, вони за допомогою героїнь демонструють, як її одягали, а крім того по ходу сюжету влаштовують невеличкий лікнеп, графічно позначаючи назви кожного предмета одягу, що виникає в кадрі [7].

Зміст навчальної дисципліни за модулями та темами

Змістовий модуль 1. Етнокультура як феномен етнічного буття українців

Тема 1 Історичні шляхи формування української культури. Поняття «етнічна культура». Деякі проблеми та особливості етногенезу українського народу. Культурно-історична своєрідність регіонів України.

Тема 2. Етнокультура — складна, специфічна форма вияву життєдіяльності українського етносу. Поняття «етнічна дисперсія», «етнічна пам'ять», «етнічна традиція», «етнічне самоутвердження». Провідні пріоритети етнонаціональної політики України.

Змістовий модуль 2. Методологічні засади декоративно-прикладного мистецтва

Тема 1 Сутність декоративно-прикладного мистецтва та його функції. Народне мистецтво – невід'ємна складова частина матеріально-духовної, художньої культури народу. Декоративно-прикладне мистецтво – важлива художня цінність, що виконує численні функції (пізнавальну, комунікаційну, естетичну та ін.).

Тема 2 Вплив декоративно-прикладного мистецтва на розвиток культури і побуту українців. Історичні витоки різних видів декоративно-прикладного мистецтва (домашнє художнє ремесло і організовані художні промисли, зв'язані з ринком). Напрями розвитку декоративно-прикладного мистецтва (народне декоративно-прикладне мистецтво, професіональне декоративне мистецтво, самодіяльність)

Змістовий модуль 3. Регіональні особливості основних видів українського декоративно-прикладного мистецтва

Тема 1. Українська оселя. Відмінності будови та декорування осель відповідно до регіональних

особливостей.

Тема 2. Кераміка. Осередки керамічних промислів в Україні, їх розвиток.

Тема 3. Український розпис. Настінний розпис різних регіонів України. Розпис побутових речей. Писанкарство

Тема 4. Ткацтво. Вишивка. Регіональні особливості ткацтва та вишивки (семантика, кольорове вирішення).

Тема 5. Український стрій. Регіональні особливості українського строю.

Самостійна робота

1. У мережі Інтернет та інших джерелах інформації знайдіть приклади вишивок різних регіонів України і зробіть замальовки орнаментів.

2. Використовуючи різні джерела інформації, ознайомтеся із творчістю майстрів-писанкарів різних регіонів України. Зробіть ескізи писанок. Напишіть есе про історію цих писанок і їх відмінності.

3. Ознайомтеся з особливостями зведення житла у різних етнічних регіонах України. Чим вони відрізняються? З чим це пов'язано? Зробіть замальовки житлових споруд різних регіонів України.

4. Ознайомтеся з особливостями українського народного строю у різних етнічних регіонах України. Проаналізуйте їх. Зробіть словник з українського народного строю.

Література:

1. Как создавался этно-проект «Спадок» – Режим доступу: <https://vogue.ua/article/fashion/brend/kak-sozdavalsya-etno-proekt-spadok.html>

2. Косміна О.Ю. Етнографічні регіони України [Електронний ресурс] // Енциклопедія історії України: Т. 3: Е-Й / Редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. НАН України. Інститут історії України. - К.: В-во «Наукова думка», 2005. - 672 с.: іл.. – Режим доступу: http://www.history.org.ua/?termin=Etnografichni_regiony_Ukrainy

Додаткові ресурси:

- <https://osvita.ua/vnz/reports/culture/10336/>
- <http://about-ukraine.com/narodne-zhitlo/>
- <https://yacollectioner.ru/ukrainskij-farfor/>
- http://esu.com.ua/search_articles.php?id=60522
- http://www.ukrsov.kiev.ua/ru/library/-/asset_publisher/Bkg0/content/id/40742
- <https://www.youtube.com/watch?v=V-OkBPNjxYg>



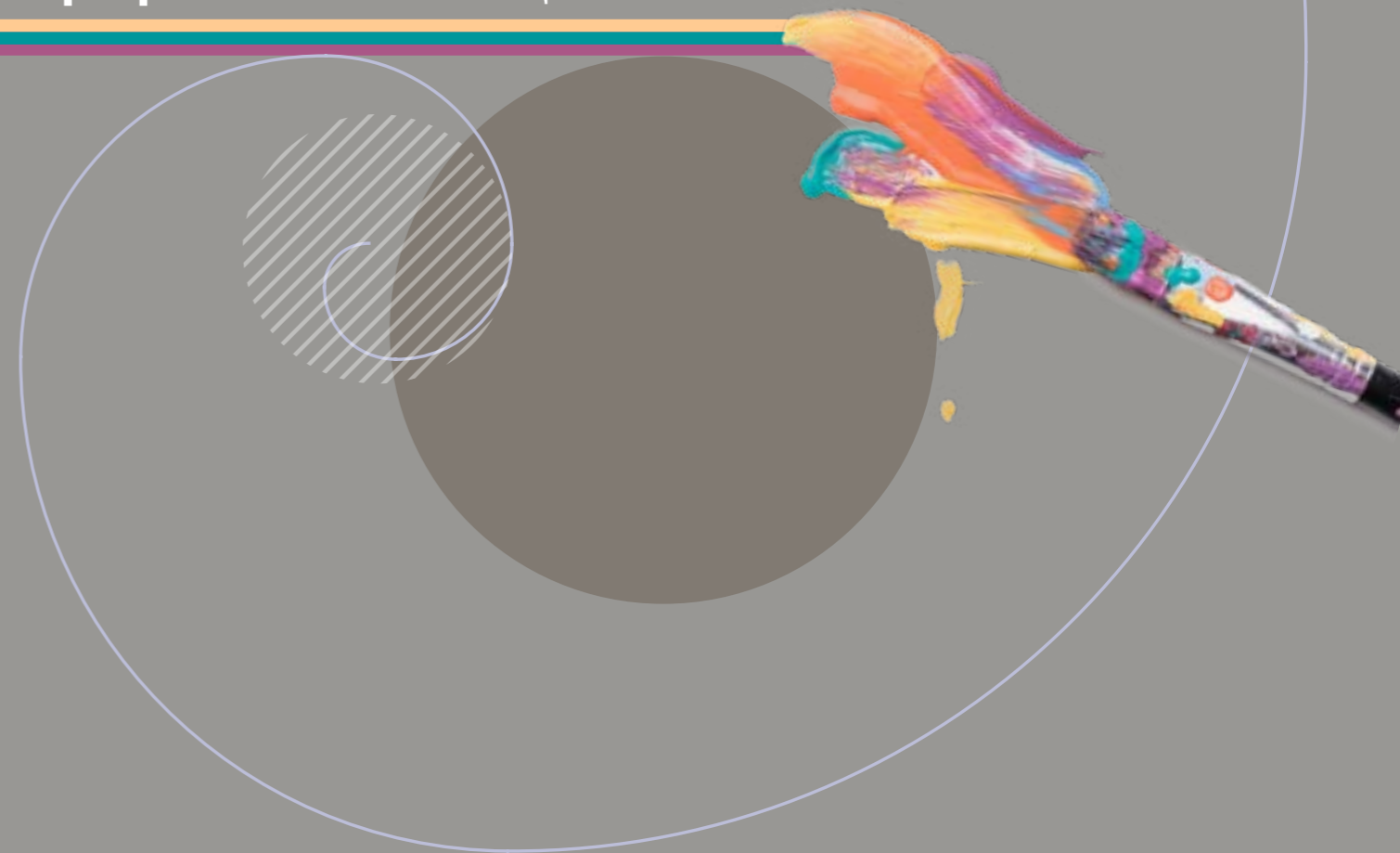
Васильківський С. І. «Козацький двір»



Марія Приймаченко «Квіти за мир» 1965



Розділ 6
Теорія та практика
графічного мистецтва



Теорія та практика графічного мистецтва

(к.п.н., доцент Л. Лісунова)

Метою викладання навчальної дисципліни «Теорія і практика графічного мистецтва» формування професійних якостей майбутнього викладача образотворчого мистецтва, надання знань та навичок про техніки авторського друку, формування вміння вирішувати творчі задачі у найбільш популярних класичних манерах офорту – «травлений штрих» та «акватинта», а також у таких видах графічного мистецтва як «суха голка» та «гравюра на картоні».

Основними завданнями вивчення дисципліни «Теорія і практика графічного мистецтва» є: надати уявлення про основні класичні методи гравюри; навчити застосовувати різні манери офорту на практичних заняттях і володіти практичними навичками в роботі; надати уявлення про такі види графічного мистецтва як «суха голка» та «гравюра на картоні»; навчити застосовувати техніки авторського друку на практичних заняттях і володіти практичними навичками в роботі; навчити самостійно виконувати роботу в матеріалі; виконати серію графічних листів в одній з технік авторського друку. Естетичне сприйняття – одна з найголовніших задач естетичного виховання і художньої освіти підростаючого покоління. Сьогодні естетичне сприйняття особистості стає запорукою успішного професійного розвитку професіонала. Без усвідомлення суті естетичного сприйняття неможливі ефективні результати професійної освіти.

Естетичне сприйняття – здатність до естетичних почуттів та переживань стимулюють свободу та яскравість асоціацій, незвичайне бачення та мислення. Тому як гуманістичні установки, а й прагматичні, ділові міркування змушують суспільство замислитися над створенням умов, стимулюючих максимальний вплив людини у творчій сфері. Роль сучасного суспільства – постійний інтерес до естетичного сприйняття людини, що сприяє розвитку творчих здібностей молоді, формуванню естетичного розвитку студентів через творчі роботи художників.

Людина живе та розвивається в сучасному світі. Завдяки естетичному сприйняттю сучасна людина стає творчою особистістю, вона бере активну участь у творчому процесі, студент стає висококваліфікованим спеціалістом, викладачем художніх дисциплін, який передає свої знання та художні навички своїм учням, створює прекрасні твори мистецтва. Випускник університету, а потім викладач художніх дисциплін, він має передати студентам любов до традиційної та сучасної графіки, знання історії графіки, знання



Мал.3. Лісунова Л.В. Через віки звертається до нас Г.С. Сковорода. Офорт

чудових художників-графіків світу та України.

Ефективному естетичному сприйняттю людини сприяє його залучення до естетичної діяльності, сферами вираження якої може бути природа, робота і особливо мистецтво. Мистецтво дозволяє людині втілити своє прагнення до прекрасного у процесі створення, виконання, прослуховування чи споглядання творів мистецтва. Таким чином, «природні зміни художніх здібностей людини, що виражаються в їх кількісних, якісних та структурних перетвореннях», іншими словами, призводять до її естетичного сприйняття.

Система естетичного сприйняття особистості сприяє вдосконаленню естетичного виховання студентської молоді, естетичного розвитку через природу, мистецтво, але кожна система має своє ядро. В естетичному сприйнятті велику роль відіграє естетичне сприйняття музики, архітектури, скульптури, живопису, танця, кіно, театру та інших видів художньої творчості.

За словами Голізової А., естетичне сприйняття людини знаходиться під впливом мистецтва і включає такий важливий компонент, як художня освіта, і дозволяє людині розуміти мову мистецтва і оцінювати навколишнє середовище через призму естетичних категорій. Графічні роботи, що відображають минуле та майбутнє народу, відображають культурний та історичний шлях українців. Графіка стимулює мислення студентів, розвиває емоційну сферу особистості, формує творчий потенціал. Студентська молодь, яка споглядає твори мистецтва, перебуває

під їх впливом, практично поєднує свою творчість, вбирає красу цих творів, їх особливості та відмінності від картин живопису, особливості графічних засобів, за допомогою яких були створені ці твори, пізнає творчий шлях художників-графіків. Студенти, захоплюються вишуканістю, красою, досконалістю та логічним змістом творів мистецтва, створених художниками-графіками, який дозволяє оновити культурний та історичний шлях свого народу, пізнати витоки мудрості та відданості наших предків, у їхніх серцях зародилася любов до Батьківщини та людей, які там живуть.

Графіка — це, перш за все, малюнок, мистецтво лінійне, строге, основане на поєднанні чорного і білого, причому білим є сам папір, а чорним — «олівець», вугілля або інший «сухий» матеріал, що фарбує.

Якщо у живописця в руках ціла палітра барв, то художник-графік використовує тільки один колір, що створює особливі труднощі. Графік знаходиться в «умовному» середовищі, позбавленому кольору, але, користуючись скупими засобами, створює однак чутливу й живу картину світу.

Французьке дієслово, від якого походить слово «гравюра» означає «вирізати». Це вид графічного мистецтва, друковане відтворення малюнку. Гравюрою, або естампом називається відтиск художнього зображення на папері (у рідких випадках — на тканині) з «дошки» з дерева, металу, лінолеуму або каміння, на якій це зображення тим або іншим засобом було раніше вирізане (вигравіровано) або виправлено. У більш широкому розумінні слова гравірувати — означає, саме, вирізати на рівній поверхні твердого матеріалу текст або малюнок; але тільки відтиск останнього на папері, який отримують за допомогою наката фарби на вигравіровану дошку, носить назву гравюри. Від механічного, штампованого гравіювання по металу стандартних надписів справжню гравюру відрізняє те, що вона являє собою художнє зображення, творчий акт художника, а від вільного малюнка, виконаного безпосередньо на папері, — те, що вона здрукована і, отже, багаторазово (втім, до відомої межі, може бути повторена. Гравюра, таким чином, входить в область мистецтв, і, точніше, графічних мистецтв, з одного боку, і друкарського мистецтва, або поліграфії — з іншого.

Якщо для останньої характерна саме відома механізація творчого процесу (в умовах тнпографії), то для перших суттєвим є те, що в основу зображення покладена лінія.

В основі звичайної класифікації гравюр лежить характер матеріалу друкарської «дошки» та її обробки. Усього розрізняють три основні різновиди гравюри:

1. Гравюра поглиблена. Коли на рівну поверхню зображення наноситься в формі поглиблених желобків, дряпинок або борозд. У ці поглиблення набивається фарба, яка пізніше під сильним тиском друкарського верстата переноситься на папір. Сюди в першу чергу відносяться усі види гравірування на металі.

2. Гравюра випуклого друкування. Коли з поверхні дошки усуваються за допомогою вирізування або видолблювання усі ті місця, які на папері повинні вийти білими, і, навпаки, залишаються недоторканими смуги і лощини, відповідаючі малюнку на папері; на дошці вони створюють опуклий рельєф. У цю групу входять перш за все гравюра на дереві (ксилографія) і лінолеумі; відома, проте, і висока гравюра на металі.

3. Гравюра плоского друкування. Поверхня каміння, не отримуючи майже ніякого рельєфу, обробляється хімічно так, щоб жирна фарба під час накату сприймалась тільки відомими її місцями, які передають зображення; на всю частину поверхні, що залишилася, фарба не кладеться, і при знятті відтиску відповідні місця його залишають фон паперу недоторканим (літографія).

Кожний з вказаних видів гравюри, в свою чергу, розпадається на кілька основних різновидів з багатьма варіантами.

Отже, друковану форму, з якої роблять відтиск, прийнято називати дошкою, а отриманий з неї відтиск - естампом. У перекладі з французької слово значить «відтискувати» або «друкувати», а естамп — це відтиск зображення на папері, один з видів графічного мистецтва.

Кожний аркуш естампа повторний, тому що з однієї дошки можна зробити певну кількість рівноцінних відтисків. І кожен з них — не репродукція,



Мал. 4. Рибаківа А. Із серії Поетична Україна Катерина. Офорт кер. Лісунова Л.В.



Мал. 2. Віток Ю. Із серії Івана Купала. Дівчина. Офорт
кер. Лісунова Л.В.

а оригінал, під яким художник має право поставити свій підпис.

У цьому особливості та перевага гравюри перед живописом. Те, що ви бачите в естампі — це справа рук художника, навіть, якщо цей лист друкувався на станку та існує у множині відтисків.

ОФОРТ

Офорт — графічна техніка глибокою друку. Матеріали для створення авторської друкарської форми є метал (мідь, цинк та ін.). Гравірування по металу (як механічне, так і травленням) здавна використовувалося ремісниками при виготовленні ювелірних виробів, для оздоблення зброї. З гравірованих металічних форм робилися відтиски суто прикладного призначення: для розмноження зразків оздоблень зброї, орнаменту і т. п. Все це і було сприятливим ґрунтом для виникнення самостійної техніки глибокої гравюри на металі. «Офорт» як самостійна техніка гравірування на металі, виник на початку XVI століття (в 1501 р. у Німеччині).

Так в чому ж своєрідність техніки офорту? Якщо взяти інші естампи, наприклад з літографії, ксилографії, то не важко переконатись, що офорт відрізняється особливою напруженістю, глибокою мальовничістю і дуже широкою тональною шкалою зображення. Ці якості надає офорту глибокий друк.

Зображення, відтиснуте під сильним тисненням, з заглибленою печатної форми, має піднесений над площиною паперу рельєф, особливо добре помітний на штриху. Завдяки світлотним коливанням, сформованим рельєфом, відбиток набуває характерної глибини і напруженості. В залежності від глибини штрихів і крапок друкованої форми на папір переноситься шар фарби різної товщини, що і створює велику тональну різноманітність, недоступну ніякій іншій техніці. Основні манери офорта це травлений штрих та акватинта.

ТРАВЛЕНИЙ ШТРИХ

Травлений штрих — основа і визначальна манера офорта, концентрує у собі всі найкращі,

найхарактерніші особливості. Цінність даної графічної техніки.

Травлений штрих — основа і визначальна манера офорта концентрує у собі всі найкращі, найхарактерніші особливості даної графічної техніки.

Процес створення офорта у манері має такі етапи:

- а) виконання попереднього малюнка з натури за певним форматом;
- б) підготовка офортної дошки;
- в) переведення рисунка на ґрунт;
- Г) гравірування;
- і) травлення офорта;
- е) пробний відтиск і корегування друкарської форми;
- ж) друкування.

Друкування офортних естампів. Один із важливих етапів створення естампа — друкування, де офортист повинен знати специфіку фарб, і замішати її на дошці, встановити правильний тиск на офортному верстаті.

На прикладі дипломних робіт можемо познайомитися з цією манерою в деталях. (Мал. 1, Мал.2)

АКВАТИНТА

Французький живописець і гравер Жан Батіст Ле Преш винайшов у 1768 році спосіб акватинти. Акватинта (у перекладі з латинської мови — вода, колір) — манера, яка дозволяє створювати в офорті площини найрізноманітнішої сили; вона відрізняється від усіх інших видів офортної техніки своїми живописними можливостями — з використанням різночинних за своїм характером фактур, навіть передачі характеристики пензля, окремого мазка.

Особливістю акватинти є застосування зернистого ґрунту, яким покривають поверхню металевої пластинки, після чого її травлять у слабкому розчині азотної кислоти або іншого чинника. В проміжках між зернинками ґрунту розчинник протравлює пластинку.

Процес роботи з акватинтою такий:

І На підготовленій дошці потрібно зафіксувати малюнок одним з указаних нижче способів:

1. малюють безпосередньо на злегка протравленій пластинці графітним олівцем (коли не потребується багатьох раз.);

2. леткий абрис малюнка гравірують по офортному лаку і протравляють кислотою (якщо гравірувати по ґрунтові гострою голкою, то не погрібно ґрунтувати);

3. можна перевести малюнок через копірку, а потім обробити малюнок сухою голкою (в цьому випадку обов'язково потрібно знежирити пластинку).

Каніфоль подрібнюють у ступці і нею «запилюють» дошку. Запилення проводиться у спеціальній шафі. Для цього насипають перетерту каніфоль, здимають у ній пил і, напиливши кілька секунд, вкладають в неї пластинку. Через декілька хвилин обережно виймають скло з пластинкою із шафи. Знявши пластинку можна впевнитись у якості й густоті запилення по прямокутнику на світлому тлі.

В зв'язку з тим, що пилінки грають важливу роль у фактурі пластинки, художник-офортист готує собі декілька сортів каніфолі, різної за розмірами. Запилення в такому разі проводиться через сито



Мал. 5. Рибакова А. Із серії Поетична Україна Ярославна
Офорт кер. Лісунова Л.В.

з різними щілинами в тканині (капроні,). Можна запилити пластинку і з торбочок, в яких знаходиться різна за розмірами каніфоль.

І Наступним етапом підготовки акватинтного ґрунту є каніфолі. Пластинка кладеться на електричну плитку і рівномірно підігрівається. Каніфоль повинна розплавитись при якому краплі її почнуть розширюватись, сідати вільніше на метал і дещо розтікатись. Перегрівання пластинки може призвести до утворення суцільного шару розплавленої каніфолі, який перешкоджатиме доступу кислоти до і акватинтний ґрунт буде зіпсовано.

ТРАВЛЕННЯ АКВАТИНТИ

Перед процесом травлення покривається лаком зворотній фасети пластинки. Розчин для травлення (цинку) готується із 40-процентної азотної кислоти у спів відношенні 1:10 Якщо розчин буде більш концентрований, то він може розтравити акватинту при тривалому травленні.

Перед травленням пластинки (оригіналу) беруть смужку аналогічного металу, з якого виготовляють шкалу травлень. Для цього використовують як викривний лак неспиртові лаки які можуть розплавити каніфоль.

Маючи разом шкалу травлень, де вказаний час травлення та число травлень, занурюємо дошку у розчин і через потрібний час виймаємо. Промиваємо водою і сушимо феном або вентилятором (папером



Мал.1 Зінченко К. Дерево життя Г.С. Сковороди.
Офорт
кер. Лісунова Л.В.

або тканиною сушити не слід, тому що можна пошкодити зернистість). Потім лаком перекриваємо наступну площину і т. д.

Закінчивши травлення, лак зминають скипидаром, а каніфоль ацетоном або спиртом. Промиваємо дошку водою, вона готова до друку.

Кількість відбитків акватинти залежить від структури зерна і розміру дошки, але значно поступається Травленому штриху (так, якщо з дошки травленого штриха на Цинку можна відтиснути 500 примірників, то з дошки акватинти — тільки 100). На прикладі авторської роботи Лісунової Л.В. та дипломних робіт можемо познайомитися з цією манерою в деталях. (Мал. 3, Мал. 4, Мал.5)

Зміст навчальної дисципліни за модулями та темами

Модуль 1. Технологічні та методологічні особливості авторського друку.

Тема 1.1. Історія виникнення техніки гравіювання. Сучасний український естамп.

Виникнення та розвиток технік гравіювання. Творчість художників-графіків різних епох. Класичні методи гравію: механічний спосіб та хімічний спосіб. Історія українського графічного мистецтва. Сучасні художники-графіки.

Тема 1.2. Офорт-графічна техніка глибокого друку.

Манери офорту. Матеріали, які застосовуються для гравію. Поняття офортної дошки. Травлений

штриховий офорт. Підготовка офортної дошки. Гравіювання офорту. Травлення дошок. Друкування офортних естампів. Акватинта. Призначення акватинтної шафи. Травлення акватинти. Друкування акватинти.

Тема 1.3. Техніки графічного мистецтва «суха голка» та «гравюра на картоні».

Історія виникнення «суха голка» та «гравюра на картоні». Техніко-технологічні особливості «суха голка» та «гравюра на картоні». Матеріали, які застосовуються для технік графічного мистецтва «гравюра на картоні». Матеріали, які застосовуються для технік графічного мистецтва «суха голка».

Модуль 2. Техніко-технологічні засоби виконання основних манер офорту «травлений штрих» та «акватинта»

Тема 2.1. Вирішення графічної серії естампів в манері офорту «травлений штрих» та «акватинта».

Вибір теми та вивчення аналогів до вирішення задуманої серії графічних листів. Виконання начерків та замальовок до задуманої серії естампів у техніці рукотворних матеріалів (олівець, туш, вугілля, сангіна і т.п.). Вивчення символіки у мистецтві та реалізація її у задуманій серії листів. Розробка ескізів.

Тема 2.2. Способи приготування металу до гравію.

Техніка виконання підготовки офортної дошки, її ґрунтування. Методи нанесення каніфолі на «дошку». Приготування розчину до травлення. Тренувальні вправи по виконанню підготовки офортної дошки.

Тема 2.3. Способи перенесення підготовчого малюнку на заґрунтовану «дошку».

Гравіювання офорту. Тренувальні вправи по виконанню перенесення підготовчого малюнку (серії естампів) на заґрунтовану «дошку».

Тема 2.4. Шкала травлень та її призначення. Техніка «травленого штриха» та прийоми травлення манери «акватинта».

Обладнання робочого місця, інструменти. Технологічні особливості виконання шкали травлень для техніки «травленого штриха». Технологічні особливості виконання шкали травлень для техніки «акватинта». Тренувальні вправи по виконанню шкал травлення. Технологічні особливості виконання «травленого штриха» та прийоми травлення манери «акватинта». Тренувальні вправи серії естампів.

Тема 2.5. Техніка друку «травленого штриха» та «акватинта».

Види фарб для офорту. Приготування фарб до друку. Специфіка кольору в графіці. Колір у техніці офорту, манера «акватинта». Специфіка нанесення фарби та друк офортів. Імітація відів ОБМ за допомогою кольору у графіці. Тренувальні вправи по виконанню друкування серії естампів. Способи сушки офорту. Види оформлення естампу. Оформлення серії естампів.

Модуль 3. Техніко-технологічні особливості виконання технік графічного мистецтва «суха голка» та «гравюра на картоні».

Тема 3.1. Вирішення графічної серії естампів в техніках графічного мистецтва «суха голка» та «гравюра на картоні».

Вибір теми та вивчення аналогів до вирішення задуманої серії графічних листів. Виконання начерків та замальовок до задуманої серії естампів у техніці рукотворних матеріалів (олівець, туш, вугілля, сангіна і т.п.). Вивчення символіки у мистецтві та реалізація її у задуманій серії листів. Розробка ескізів.

Тема 3.2. Технологія виконання «суха голка».

Розробка ескізів. Способи перенесення підготовчого малюнку на пластик для техніки «суха голка». Специфіка нанесення фарби та друк. Техніка друкування естампів. Тренувальні вправи по виконанню друкування серії естампів. Способи сушки та оформлення естампу. Оформлення серії естампів.

Тема 3.3. Технологія виконання «гравюра на картоні».

Розробка ескізів. Специфіка виготовлення друкарської форми. Способи перенесення підготовчого малюнку на друкарську форму для техніки «гравюра на картоні». Специфіка нанесення фарби та друк. Техніка друкування естампів. Тренувальні вправи.

Способи сушки та оформлення естампу. Оформлення серії естампів.

Література

1. Бойчук В.. Теоретичні і методичні основи художньо-графічної підготовки майбутнього вчителя технології: автореф. дис. на здобуття наук. ступеню доктора пед. наук: спец.13.00.04. «Теорія та методика професійної освіти». Вінниця, – 2017. –44 с.
2. Гриценко Г. Графіка. Київ: Лілея НВ, 2020, 95с.
3. Лагутенко О. Українська графіка ХХ століття: навчальний посібник. Київ: Грані-Т, –2011, – 184с.
4. Лісунова Л.В. Педагогічні умови формування естетичного сприйняття майбутніх вчителів образотворчого мистецтва в процесі вивчення художньо-графічних дисциплін // Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова. Сер.14. Теорія і методика мистецької освіти. Київ: НПУ ім. М.П. Драгоманова, 2015. Вип. 17 (22). С. 94 –98
5. Резніченко М., Твердохлебова Я. Художня графіка. Київ: Видавництво-Навчальна книга – Богдан, 2011. –272 с. (кольорові ілюстрації).
6. Трегуб І.С. Основи прикладної графіки. М. 1992. С.115.

Відповідальність за підбір, точність, наведених фактів,
цитат та інших відомостей несуть автори

Надруковано з оригінал-макету, наданого авторами

Відповідальний за випуск: Т.В.Паньок

Комп'ютерна верстка та дизайн макет: Шаповалова О.В., Алтухова А.В.



